IL

TEATRO DRAMMATICO

CENNI E OSSERVAZIONI

DELL'ARTISTA

MICHELE FERRANTE

MILANO

PRESSO CARLO BARBINI EDITORE

1874

Prezzo Cent. 60.

in attestato di profondo ossequio

Michele Ferrante

— Divenuto proprietà di G. Martucci il dì 8 Aprile 1886 — Roma. —

IL TEATRO DRAMMATICO

IL TEATRO DRAMMATICO

CENNI E OSSERVAZIONI

DELL'ARTISTA

MICHELE FERRANTE

MILANO
PRESSO CARLO BARBINI EDITORE
—
1874

A

RUGGIERO BONGHI

CHE PROFONDAMENTE ERUDITO

IN TUTTE

LE ARTISTICHE, LETTERARIE, STORICHE E FILOSOFICHE

DOTTRINE

FU MERITAMENTE CHIAMATO A DIRIGERE

LA PUBBLICA ISTRUZIONE IN ITALIA

AFFINCHÈ RIVOLGA LE SUE CURE

ALL'INCREMENTO

DEL TEATRO DRAMMATICO

IN CUI È RIPOSTA SÌ GRANDE PARTE

DELLA GLORIA E COLTURA

NAZIONALE

QUESTO OPUSCOLO UMILMENTE

DEDICA

L'AUTORE

PREFAZIONE

Se il presente libro si aggirasse esclusivamente su teorici principj riguardanti il teatro drammatico, io pel primo converrei della poca utilità della sua pubblicazione, poichè di opere sull' arte drammatica ne abbiamo in quantità, e pregevolissime. Perciò è d' uopo che subito dichiari, essermi prefisso uno scopo assolutamente pratico, trattando non dell' arte in genere, ma delle condizioni in cui ella versa all' epoca attuale, e dei mezzi per migliorarla e farla progredire. Il favore sempre crescente onde il pubblico italiano onora chi si dedica a questa parte elettissima della vita civile deve essere sprone ad autori ed attori per giungere ad un' altezza, che ci faccia modello delle altre nazioni, e non imitatori come siamo pur sempre. Per realizzare così ardente desiderio occorrono sforzi molti e ben diretti. Qual sia la via migliore da battersi, è il problema che occupa gli amatori e cultori dell' arte nostra. Pertanto chi è pervenuto dietro studi lunghi e una pratica assidua a formulare un progetto, dal quale si possa ripromettere un potente sviluppo per la drammatica è in dovere di chiamarne giudice il pubblico e di

consacrarsi all' attuazione del medesimo. E qui intendo appunto esporre quanto già feci, e quanto mi propongo ancora di fare pel conseguimento di tale scopo.

Insieme volli giovarmi dell' occasione per enunciare qualcuna delle mie idee relativamente a quest' arte, per cui nutro intensissimo affetto. Se non dirò cose nuove, almeno dirò cose vere, ed il vero non è mai troppo ripetuto; e confido che esse potranno servire di norma e di guida ai giovani artisti, affinchè non si lascino traviare da erronei criteri. Accanto alla scuola del vero si ode pur troppo, e non di rado, la voce stentorea dell' esagerato e del grottesco. Se otterrò di mettere in guardia da questi difetti i giovani, e d' infondere in loro una chiara e limpida idea dei fondamentali criteri scenici, mi crederò ampiamente compensato della fatica durata.

Questo libro è una pietra di più per l' edifizio del teatro nazionale italiano; che gli arridano prospere sorti, ed io ne sarò lieto non per me, ma per il bene dell' arte mia e del mio paese.

MICHELE FERRANTE.

IL TEATRO DRAMMATICO

Gli spettacoli teatrali si potrebbero considerare come una delle norme per giudicare della civiltà d'un popolo. Infatti il gusto per i medesimi si sviluppa e si raffina maggiormente dove le civili discipline sono più amate e coltivate. È quindi naturale che l'antica Grecia, maestra dei popoli, dovesse inventare e condurre a perfezione questo genere di spettacoli, e darvi i nomi che sempre conservano. Sebbene creda che il lettore non lo ignori, accenno che il vocabolo

TEATRO

è voce greca, e significa — *Luogo di pubblico spettacolo;* — e che i primi componimenti fatti all'uopo presero il nome di

TRAGEDIA

che significa — *Canto del capro* — essendo chè uno di questi animali diede causa al fatto da cui germogliò così prodigiosa pianta artistica.

Un certo Icario possidente nelle campagne dell'Attica, trovò un giorno in una sua vigna un capro che man-

giava l' uva. Lo prese, e condottolo a casa pensò di sacrificarlo a Bacco, Dio del vino. Invitò alla cerimonia gli agricoltori vicini, che accorsero numerosi; la vittima fu immolata, arrostita e distribuita agli astanti, che coronati di pampini, danzarono intorno, cantando le lodi del Nume.

L' anno dopo si rinnovò la cerimonia, che in seguito diede luogo a speciali modificazioni. Al tempo della vendemmia molti bevitori si tingevano il volto con feccia di vino, e fatto montare il più pingue e rubicondo di loro sopra un asino, e postagli una corona d'edera in capo ed una tazza in mano, perchè raffigurasse Sileno padre nutrizio di Bacco, lo conducevano per le campagne cantando intorno a lui inni e strofe in onore del Dio del vino. Poscia all' asino venne sostituito un carro. In quel frattempo nasceva il poeta Tespi, che introducendo in quest' uso una riforma radicale, creò quel genere di componimento, che ritenendo il primitivo nome di *tragedia,* giunse a così eccelso grado di maestà e di splendore.

Per dare varietà ed interesse alla cerimonia, Tespi pose sul carro in luogo di Sileno due personaggi tinti di mosto e inghirlandati di porcellana, che dialogando narravano or una or altra vicenda della vita di Bacco, e vi rispondevano i bevitori circostanti cantando in coro. Dialoghi e cori erano composizioni di Tespi, e la compagnia girava di luogo in luogo dando spettacolo alla gente che accorreva a udire l' armonia dei versi del greco poeta. Col progresso del tempo le semplici narrazioni si trasmutarono in un' azione dialogata, specialmente per opera di Frinico allievo di Tespi. Gli argomenti furono tratti non solo dalla vita di Bacco, ma da tutta la mitologia, dall' Iliade d' Omero ed anche dalla tradizione dei tempi eroici. Un' ultima innovazione importantissima fu quella praticata in Atene dove la finzione di Tespi aveva ottenuto favore. Il carro fu surrogato da un palco con gradinate intorno per comodo degli spettatori; il tutto costruito in legno. Ma un giorno per la soverchia folla le gradinate precipitarono cagionando

la morte di molti, onde si pensò a costruire un teatro in pietra, e il primo fu eretto da Temistocle, il vincitore di Salamina, nell'Olimpiade 75 (496 anni prima dell'êra volgare).

Non è mio compito discorrere dei tre grandi poeti tragici che segnarono la perfezione dell'arte loro. Mi limiterò ad un cenno rapidissimo. Eschilo raccogliendo la tragedia che muoveva ancora incerti e vacillanti i passi, le infuse d'un tratto una robustezza ed una potenza eroica, gigantesca. È questo l'epiteto più atto a caratterizzare quegli audaci componimenti, in cui le lotte dell'umanità, i suoi destini, i suoi dolori, le sue speranze, i suoi aneliti sono espressi con un'energia pari al soffio di terribile bufera. Quella sua robustezza e sublimità sempre sostenuta, qualche volta degenera in oscurità, ma così forse non apparve a' suoi contemporanei. In Eschilo lo svolgimento dell'azione assunse le forme che la tragedia sempre mantenne. Queste non furono più modificate che negli accessori, e toccarono la massima perfezione per opera di Sofocle.

Sofocle dispose l'orditura delle sue tragedie in cinque parti, corrispondenti ai nostri cinque atti, e divisi da un coro. Per le diverse regole drammatiche egli fu ed è sempre ritenuto qual modello, quindi torna utilissimo raccomandarne lo studio agli artisti. Sette tragedie ci rimangono di lui, come pure sette di Eschilo. D'entrambi l'Italia possiede una buona versione del signor Felice Bellotti.

Euripide cominciò l'epoca della decadenza della tragedia greca. La ricerca dell'effetto teatrale lo trasse al gonfio, all'affettato, all'esagerato. Tuttavia nelle sue composizioni si trovano ammirabili bellezze, e scene di un effetto irresistibile.

Roma volle seguire l'esempio dei Greci, ma non ebbe tragedie, poichè quelle di Seneca sono declamazioni rettoriche e non composizioni adatte a pubblico spettacolo. Nocque allo sviluppo di questo genere la predilezione dei romani per i sanguinosi giuochi del circo, e fors'anche la legge che proibiva di portar sul teatro

fatti e personaggi romani. Così, essendo vietato all'arte drammatica d'assumere un carattere nazionale, le si rese impossibile di far vibrare le fibre del popolo, e per conseguenza di metter vigorose radici nella città dove Roscio declamava, dove arringava Cicerone, e poetavano Virgilio e Giovenale.

Il medio-evo fu un'epoca d'oscurità generale. Le irruzioni dei barbari estinsero ogni civile disciplina, e le cerimonie della chiesa furono l'unico genere di spettacolo teatrale imbandito ai popoli. Ed esse appunto diedero origine alle rappresentazioni dei così detti *Misteri*, di cui nelle cronache si leggono relazioni quasi favolose. Consistevano essi in vere rappresentazioni drammatiche, eseguite sopra palchi appositi, eretti nel tempio o nella piazza, e trattavano sempre un argomento sacro. A Firenze se ne videro di quelli montati con magnificenza straordinaria. Il clero ed i più nobili cittadini non sdegnavano di prendervi parte quali attori, e la città stessa faceva le spese degli apparati scenici.

Ho posto i Misteri sotto la rubrica *tragedia*, perchè essi rappresentando soggetti grandiosi di eroismi cristiani, di gesta di santi e supplizi di martiri, si accostavano piuttosto alla tragedia, che al dramma od alla commedia. E la loro tradizione vive tuttora in molti villaggi, dove nella settimana santa viene rappresentata la leggenda della Passione. Nelle grandi città essi furono soppressi sino dal secolo XIII dalla chiesa, che li aveva introdotti affinchè servissero d'incitamento allo zelo religioso, e che s'affrettò a condannarli appena li vide assumere tendenze profane, col trattare argomenti d'avventure cavalleresche o leggende d'amore.

Da quell'epoca si stabilì l'avversione della chiesa per il teatro, avversione che subì lungo i secoli diverse intermittenze, ma i due poteri non si conciliarono mai interamente. Chiesa e teatro d'allora in poi si guardarono in cagnesco a guisa di due rivali, oppure si trattarono col freddo riserbo di due concorrenti. Del resto non spetta al teatro di lagnarsene, essendochè la scienza

ha subita dalla chiesa una persecuzione ben più tenace e più accannita di quella ond'esso fu oggetto. Ma la scienza finì col trionfare completamente, e sciorsi dalle pastoie del dogma, e altrettanto avvenne pel teatro.

Coi trovatori e menestrelli del medio-evo si ridestò la letteratura, e con essa prendeva vita l'arte drammatica. Le gare di canto fra i trovatori al cospetto delle corti, o nelle feste pubbliche rivestivano certamente una forma affine alla teatrale. Poeti quali il Mussato e il Trissino composero tragedie, del primo abbiamo l'*Ezzelino da Romano* e l'*Achille* (scritte in latino), del secondo la *Sofonisba* ed altre (in italiano); ma furono piuttosto opere per la lettura che per la rappresentazione. In progresso di tempo sorsero bensì teatri e compagnie d'attori a Ferrara alla corte degli Estensi, a Firenze, a Venezia, ecc., specialmente per opera d'insigni autori comici, di cui parlerò in appresso, ma della tragedia pel pubblico ne andò perduto sino il nome, quantunque essa venisse portata a tanta elevatezza in Spagna da Lope de Vega e Calderon de la Barca — in Francia da Corneille e Racine — in Inghilterra da Shakespeare.

La gloria di questi inspirò a Pietro Cotta, detto *Celio*, valente attore e capo-comico, l'idea di richiamare in Italia il gusto per la tragedia. Egli fece il suo esperimento a Venezia coll'*Aristodemo* composto secondo le regole classiche dal Dottori, padovano. Si prese gran cura di prevenire il pubblico, che l'argomento non racchiudeva alcuna buffonata, alcun scherzo; anzi che da capo a fondo era malinconico e tetro e avrebbe fatto versare abbondanti lagrime. La novità attirò numerosa folla, e lo spettacolo fu aggradito. Lusingato il capocomico mise in scena altre tragedie, tuttavia non riuscì a far prevalere questo genere contro le buffonate, le arlecchinate, e le oscenità che dominavano sul teatro. Nessuna delle compagnie comiche lo seguì in quella via, onde Celio alfine desistette dall'impresa.

La prima tragedia degna del nome che ebbe l'Italia fu la *Merope* del marchese Scipione Maffei. Ma presto sorgeva il genio chiamato a darci un vero teatro tra-

gico — Vittorio Alfieri. È noto come egli stesso fosse solito a recitare le proprie tragedie in sale private. Tuttavia ebbe la sorte di vedere attori che seppero degnamente interpretare i suoi eroici personaggi, fra i quali il celebre Pellegrino Blanes. Da quell'epoca il nostro teatro tragico prese a fiorire. Fra i poeti si ebbero il Monti, il Foscolo, il Pellico, i due Pindemonte, il Marenco (padre dell'attuale Leopoldo), il Niccolini, il duca di Ventignano, e se vogliamo, anche il Manzoni, benchè le due tragedie da lui scritte, ammirabili dal lato letterario, abbiano fatta cattiva prova in teatro.

Fra gli attori che s'acquistarono celebrità interpretando le tragedie di questi poeti, ci basti citare il Blanes summenzionato, il Lombardi, il Marrocchetti, i due Modena (padre e figlio), la Marchionni; e fra i viventi la Ristori, la Pezzana, il Salvini e il Rossi, che in Europa ed in America resero in questi ultimi anni onorata ed acclamata l'arte rappresentativa italiana. Speriamo che la sorgente generazione proseguirà l'opera di questi grandi maestri, procacciando alla più elevata manifestazione drammatica quel potente sviluppo, che alla nostra artistica terra si compete.

Dramma.

Questo vocabolo deriva pure dal greco, e corrisponde ad *azione*. Con tal termine comprendevasi genericamente qualunque rappresentazione drammatica, e soltanto nei tempi moderni venne ad assumere un significato definito e relativo ad una data forma di lavoro scenico. Esso prese il posto di mezzo fra la tragedia e la commedia, attingendo dagli elementi dell'una e dell'altra, ed elaborandone le regole in un tutto nuovo e speciale.

È invalso l'uso di distinguere il dramma in storico e sociale. Il primo è quello che tratta un soggetto storico od anche famigliare, ma incorniciato in un fatto storico. Ma perchè di dramma meriti realmente il nome importa che vi spiri dentro il soffio vigoroso delle passioni, che l'intreccio ne sia sempre caldo e sostenuto,

ammettendo tuttavia caratteri volgari e fatti meschini quali non comporterebbe la dignità della tragedia. Questa è intesa a ritrarre quanto v' ha di più sublime nei pensieri e nelle passioni umane, e quindi sdegnando le trivialità dell' esistenza dipinge idealmente la natura umana, cioè quale dovrebbe essere. Il dramma invece piglia l' uomo com' è, e lo dipinge con tutte le sue qualità e i suoi diffetti. Pertanto in questa forma palpita maggiormente la vita effettiva, e perciò venne dalla massa del pubblico accolto quasi meglio della tragedia.

Ma equivarrebbe a perdersi in un giuoco di parole voler stabilire il limite preciso fra tragedia e dramma storico. I grandiosi componimenti di Shakespeare, ad esempio, non potrebbero rigorosamente ascriversi nè all' uno, nè all' altro genere. Il *Macbeth*, il *Re Lear*, il *Riccardo III*, l'*Amleto* posseggono tutta la pompa, l'energia, la maestà della tragedia, e tutto l' intreccio, la varietà, il calore del dramma. L'*Otello* e la *Giulietta e Romeo*, mentre per l' argomento si dovrebbero definire drammi storici, per la potenza dei caratteri, la sublimità della passione, l' arditezza della poesia non la cedono a nessun tragico componimento. Lo stesso dicasi dei drammi di Vittor Hugo l'*Ernani*, il *Ruy-Blas*, la *Lucrezia Borgia*, ecc. Non perdiamoci dunque in questioni bisantine, e lasciamo in arbitrio del poeta il decidere qual titolo sia da applicarsi al suo lavoro.

La stessa analogia si può osservare fra il dramma sociale e la commedia, purchè seria. Sì l'uno che l'altra svolgono (per lo più) argomenti intimi e contemporanei. S' intende che qui faccio astrazione tanto dalla commedia politica, che buffonesca, di cui parlerò in seguito. Ma il dramma si distingue per un andamento più regolare, passioni più impetuose, anzi tali da traboccare e raggiungere talvolta la tragica sublimità. D' altro lato comporta, ma quali accessorii situazioni e caratteri comici. Ne sia esempio il *Mercante di Venezia* di Shakespeare, l'*Antony* e il *Kean* di Dumas (padre).

L' arte è imitatrice della natura, ed è un assioma scientifico, che la natura non procede mai per salti, ma

passa gradatamente d'una in altra manifestazione, tutte collegandole in un insieme omogeneo. Del pari succede per l'arte nostra, le cui forme l'una coll'altra bellamente s'intrecciano senza però confondersi.

È doloroso il dover confessare che l'Italia di drammi è ancora assai povera, e quelli che possiede sono contemporanei. Vi si distinse Paolo Giacometti, i cui drammi percorsero l'Europa e l'America recitati dalla Ristori, da Rossi e da Salvini, e suscitando molte critiche, non sempre calme ed imparziali. È certo che noi in questo genere siamo di troppo inferiori ai francesi, ed anche agli inglesi; speriamo nell'avvenire! Questo libro che viene appunto per additare un rimedio a questa deplorevole mancanza, si riserba di tornar sull'argomento più avanti trattando degli autori novelli.

Fra i drammi che ottennero un successo lusinghiero per l'arte nostra, importa ancora d'annoverare il *Cuore ed Arte* di Leone Fortis, la *Marcellina*, il *Giorgio Gandi*, il *Falconiere* ed altri di Leopoldo Marenco, da cui si attendono nuovi e pregevolissimi lavori. Altri nomi che promettono un brillante sviluppo al dramma storico sono quelli di Pietro Cossa, Felice Cavallotti e Vittorio Salmini. La pianta non è vicina ad isterilire, ma accenna di fiorire rigogliosamente.

Commedia.

Voce greca pur questa, che suona — *Canto della villa.* — La tendenza a beffare i vizi e scherzare sulle debolezze altrui, oppure a cercar delle cose il lato ridicolo per suscitare l'ilarità, fu quella che diede origine alla commedia presso i greci, e che in ogni tempo e luogo la rese accetta ai popoli. I campagnuoli dell'Attica solevano travestirsi da satiri (divinità dei boschi), e recitare versi in derisione di questo o di quello. Introdotto quest'uso in Atene fu chiamato col nome d'importazione, e sviluppato a norma dell'incremento che prendeva la tragedia. Il genio che ne segnò il punto culminante fu Aristofane, di cui ci rimangono 21 commedie egregiamente tradotte da Domenico Capellina.

Le commedie d'Aristofane si dividono in politiche e famigliari. Sono davvero composizioni colossali per cui occorrevano congegni e macchine a fine di rappresentarle. Non ho spazio per analizzarne alcuna, e nemmeno per darne un succinto giudizio. D'altronde me ne dispenso volentieri poichè il suo genere non appartiene più alla drammatica propriamente detta, ma alla *feerie.* Però si potrebbe supporre che le sue commedie famigliari si accostino al metodo che invalse dopo lui, e tuttora si conserva; chi ciò credesse sbaglierebbe. Aristofane non curò la vita intima degli ateniesi, ma soltanto quella pubblica, e le sue commedie famigliari trattano anche questioni pubbliche, benchè non attinenti alla politica.

Quest' autore è tuttora ritenuto qual primo fra i geni comici che mai esistettero. La satira in lui assume una virulenza che spinge la sua punta sino a trafiggere il midollo delle ossa. Egli maneggiò il ridicolo colla stessa facilità onde Ercole maneggiava la clava. Ma tanta potenza lo indusse a trasmodare. Per lui non v'ebbe quasi nulla di sacro o di rispettabile. Beffò gli dei, beffò gli affetti e i sentimenti più lodevoli, beffò le istituzioni migliori, ed i più stimabili cittadini. Beffò tutto, eccetto il partito politico a cui apparteneva. Pe' suoi avversari fu terribile di malignità; e fu sciagura deplorevolissima che fra questi annoverasse pure l'integerrimo e sapientissimo Socrate, contro cui scrisse le *Nubi.* L' intemperanza del suo linguaggio si deduce dal solo fatto che per la sua commedia i *Cavalieri* diretta contro il demagogo Cleone capo del partito popolare avverso ad Aristofane, questi non trovò attore che ardisse rappresentare il protagonista; onde il poeta stesso indossò le sembianze di Cleone e recitò la parte.

Giova però avvertire che fu cosa abituale per gli autori d'Atene il recitare nei loro drammi; e quest' uso subì una prima eccezione in Sofocle, il quale perchè dotato di voce esile non poteva farsi udire da tutto il teatro.

Aristofane fu causa della morte della commedia politica. La sua audacia nello schernire tutti i cittadini,

le cui opinioni, o le cui opere non gli andassero a sangue spaventò i magistrati, che proibirono di portare ancor sulla scena fatti politici, o personaggi viventi.

Così l'azione della commedia fu ristretta nella cerchia delle vicende private, sito in cui visse e prosperò attraverso ai secoli. Il genio che le diede forme e vesti convenienti alle abitudini ch' essa dovette adottare fu Menandro successore d'Aristofane. Si hanno infinite testimonianze degli effetti mirabili prodotti dalle sue commedie, ma di esse non ci rimangono più che delle imitazioni e riproduzioni di altri autori. Ad Atene egli ebbe moltissimi rivali ed imitatori, di cui, a giudizio dell' antichità, nessuno giunse a pareggiarlo; ond' egli stette quale modello nel genere da lui introdotto.

I poeti latini Plauto e Terenzio si abbeverarono alla sua fonte. A Roma la commedia ebbe sorte migliore che la tragedia, ed è noto che questi due autori si acquistarono coll' arte loro fama e ricchezze. Plauto è avuto come un perfetto imitatore di Menandro, e così valente da competere quasi col maestro. Di lui ci rimangono una ventina di commedie che per festività di stile, brio di locuzione e sapore comico sono tuttavia insuperate — e autori e critici insigni le dichiarano insuperabili.

La lettura, anzi lo studio di esse dev' essere vivamente raccomandato agli artisti.

Di Terenzio possediamo ancora sei commedie. Il suo capolavoro l'*Andria* fu splendidamente tradotto dal Macchiavelli.

E poichè c' è caduto questo gran nome sotto la penna, trasvoliamo direttamente da Terenzio a lui, dall'*Andria* alla *Mandragola*. L' intervallo è un tempo tenebroso in cui la commedia fu lasciata in deplorevole degradamento. Essa risorse sull'inizio del cinquecento per opera del Macchiavelli, dell'Ariosto e del cardinal Bibbiena. È incerto chi di questi fosse primo a produrre sul teatro la commedia; cioè se la precedenza spetti alla *Mandragola,* alla *Cassaria* o alla *Calandra.*

Quest' ultima ottenne a' suoi tempi immensa voga, e

fu rappresentata infinite volte in Vaticano alla presenza di papa Leone X, e della sua corte licenziosa. Come lavoro artistico merita lode, ma pecca assai dal lato della morale.

La medesima taccia bisogna apporre al Macchiavelli le cui commedie s'aggirano sopra un argomento osceno. Ma riguardate sotto l'aspetto di lavori d'arte presentano tali pregi da giustificare l'entusiasmo che destarono al loro apparire, e l'ammirazione che sempre ottennero dai letterati. Il Macchiavelli fu imitatore di Plauto, anzi trasse alcuni de' suoi argomenti dalle commedie di lui, trasportando in italiano anche scene intere del poeta latino. Ma non è imitatore servile, tutt'altro! Poichè sa rivaleggiare col suo modello, e in parecchie scene correggerlo ed avanzarlo. Per lo stile comico egli fra tutti i commediografi nostri siede maestro. È noto come la sua *Mandragola* capitata per caso fra le mani del giovanetto Carlo Goldoni, ne abbia d'un tratto illuminato il genio, indicandogli la vera via da percorrersi a fine di risuscitare nel pubblico il gusto dell'arte vera.

L'Ariosto compose molte commedie ricche di festività, di brio, di sali, d'arguzie, di tutti quei pregi insomma, che s'ammirano nelle opere di quel gran poeta. Al suo tempo vennero rappresentate con immenso successo, ma in seguito questo s'illanguidì, e per due ragioni: 1.ª perchè trattano argomenti ed usi romani: 2.ª perchè scritte in endecasillabi sdruccioli, forma che finisce col diventare monotona e stucchevole. Ma ciò non toglie che siano lavori immortali, e su molti riguardi degni di studio e d'imitazione, specialmente per la vivacità dell'intreccio, lo svolgimento delle scene e il sapore del dialogo.

Il risveglio dato da questi autori attirò nell'arringo comico altri possenti ingegni. Giammaria Cecchi, fiorentino, compose molte commedie, che tutte hanno il pregio di possedere tinta contemporanea e locale, e brillano perciò di vita naturale e spontanea; benchè fatte ad imitazione dei maestri latini. Il classico Agnolo Firenzuola scrisse pure due commedie lodevolissime.

Ma questi furono sorpassati da Francesco d'Ambra che seppe trovare felicissime orditure d'intreccio, e novità di situazioni e di caratteri. Commendevole è pure la commedia *Gli straccioni* d'Annibal Caro.

Su tutti questi autori avrebbe primeggiato Pietro Aretino, se in lui fosse stato il volere pari all'ingegno. Invece si è incerti se il suo nome debba suonare orgoglio o vergogna dell'arte. Le più meravigliose doti d'uno scrittore comico si riconoscono nelle sue commedie, ma esse calpestano così brutalmente la morale che destano ribrezzo. Si stenta a comprendere come ai suoi tempi ne venisse permessa la rappresentazione.

Però esse fecero traboccare la bilancia, e determinarono una reazione. Sorsero autori col proposito di correggere le licenziosità dalla scena. Il migliore di essi fu Francesco Grazzini detto *il Lasca*. Peccato che le loro commedie siano rimaste fredde e compassate, quindi inferiori a quelle dei maestri summenzionati.

Fu questa un'epoca di gloria per il nostro teatro comico. L'impulso impressovi non si arrestò più, e se meglio vi avessero arriso le circostanze politiche, si sarebbe al certo giunti a rivaleggiare colle più prospere epoche di qualunque nazione. Tanta esuberanza di vita produsse il periodo così detto della *Commedia dell'arte,* in cui gli attori improvvisavano il dialogo. È veramente deplorevole che tante ricchezze artistiche siansi allora prodigate e disperse colla più frivola trascuratezza. Ma all'ecclissarsi degli uomini insigni che stabilirono il successo di questo genere di spettacolo, esso doveva decadere. I successori ne ereditarono il manierismo senza la scintilla che vi dava vita. Perciò per mantenersi il concorso del pubblico ricorsero alle stravaganze ed alle scurrilità. Fu il tempo in cui maggiormente ebbero voga le maschere, (Arlecchino, Brighella, Pantalone) le quali, fatte poche onorevoli eccezioni, solevano pascere l'attenzione degli spettatori con oscene trivialità. Tuttavia si ebbero autori di commedie castigate, e scritte con discernimento artistico; fra i quali ci basti citare l'abate Chiari, antecessore del Goldoni.

Eccoci arrivati al genio, che collocava l'arte nostra a tale altezza da brillare di luce imperitura. La riforma dal Goldoni ideata e introdotta è tuttora in onore. Le sue commedie fanno parte del repertorio delle attuali compagnie, e sono ascoltate dal pubblico con vivissimo interesse. I suoi continui successi che durano da più d'un secolo, mi dispensano da ogni elogio, che volessi tessere de' suoi lavori.

Da Goldoni in poi gli autori comici camminarono sulle sue orme. Si distinse fra essi Alberto Nota, le cui commedie recitate dal celeberrimo Demarini, da Vestri e dalla Marchionni ottennero bei successi. Il rimprovero che gli si potrebbe fare è d'essere qualche volta freddo e monotono, ma vi compensa con molti altri pregi. Non dubito che le migliori sue commedie riprodotte riuscirebbero a piacere al pubblico.

Francesco Augusto Bon capo-comico ed autore merita pure una speciale menzione pei lavori di cui arrichì il nostro repertorio comico. Alcune delle sue commedie sono ancora applauditissime, ad esempio: il *Ludro* e l'*Importuno* e l'*Astratto*. Pregevoli lavori scrissero pure l'Albergati, l'Avelloni, il Giraud, il Federici, il Genoino, il Brofferio, il Ravelli, il De-Rossi, il Pepoli, ecc. che precedettero la generazione attuale.

E venendo a noi, mi gode l'animo di poter constatare un vero progresso. Questa pleiade d'autori fu seguita dai nomi di Vittorio Bersezio, Riccardo Castelvecchio, Leo Castelnuovo, Valentino Carrera, Teobaldo Cicconi, Davide Chiossone, Paolo Ferrari, Paolo Giacometti, Gherardi del Testa, Ferdinando Martini, Muratori, Achille Torelli, ecc., i quali curarono meglio l'effetto scenico, il movimento delle passioni, la purezza della forma, ed educarono il pubblico a sentimenti più squisiti, più maschi e più elevati. Per essi la commedia acquistò nuova vita, e si mise sulla via di pareggiare il teatro francese, di cui è forza al presente riconoscere la superiorità. Ma distinti critici cominciarono a notare in questo i sintomi della decadenza, e forse nel rivolgimento delle cose umane è decretato non lontano il

tempo che gl' italiani ne assumano il posto. Voltaire ingegno universale, spirito fanaticamente francese, ma dotato di meraviglioso acume e penetrazione, disse: « Gl' italiani hanno bei teatri, noi abbiamo bei drammi. « Ma essi ci supereranno in questo ramo di letteratura « poichè posseggono un gusto più squisito e lingua più « armoniosa e più adatta alla scena. Per crearsi il « primo teatro del mondo a loro non mancano che tre « cose: la libertà, la ricchezza e la pace. »

Dopo miracoli d'eroismo cittadino e sotto gli auspici dell'augusta Casa di Savoia all'Italia arrise finalmente la libertà e la pace. In quanto alla ricchezza è evidente che la prosperità nazionale va aumentando d'anno in anno. Speriamo dunque vicino il periodo glorioso che Voltaire intravide nell'avvenire artistico e letterario d'Italia.

Rimarrebbe di far menzione del dramma pastorale che fu molto in voga, e di cui possediamo due capolavori nell'*Aminta* del Tasso, e nel *Pastor fido* del Guarini. Ma siccome questo genere al pari di altri cadde in disuso, così mi attengo al semplice cenno.

Farsa.

Alcuni vorrebbero derivare questa specie di componimento dalle *Atellane* etrusche, ma è un opinione affatto gratuita. Le più graziose farse che si ascoltano sui teatri ci provengono dalla Francia. Ne abbiamo bensì parecchie d'autori italiani, ma inferiori di merito alle francesi. D'altronde pare difficile che alcuna nazione possa mai competere con quella in simil genere, poichè un popolo brioso, spiritoso, frivolo e più d'ogni altro amante dell'allegria si trova nelle condizioni migliori per emergere in tali componimenti, per cui non havvi altra legge ed altro scopo che di suscitare il riso degli spettatori.

Attore.

Con tal nome è designato chi rappresenta dinanzi al pubblico un personaggio di un lavoro drammatico. La

sua storia naturalmente è concomitante a quella del teatro. Secondo il maggiore o minore apprezzamento in cui si tennero gli spettacoli scenici, furono nelle diverse età apprezzati gli attori. In Grecia godettero sempre della stima pubblica, e la professione d'attore vi fu ad un tempo proficua ed onorevole. È troppo noto com'essi allora recitassero colla maschera munita d'un apparecchio per ingrossare la voce, e come gli attori tragici accrescessero la loro statura per mezzo del coturno, mentre gli attori comici calzando il socco si mantenevano al livello ordinario. Sulla foggia e costruzione delle maschere si discusse molto dagli eruditi, ma non è precisato ancora in che esattamente consistessero.

A Roma invece la professione d'attore godeva pochissima riputazione, e non valse a sollevarla nella stima pubblica nemmeno la somma valentia di Roscio, che pure veniva onorato dell'amicizia di Silla, di Cicerone, di Cesare, insomma, dei primi personaggi della repubblica. Dell'eccellenza di quest'attore ci rimangono molte testimonianze e valgono più di tutte quelle di Cicerone, che ne scrisse in termini di schietta e ardente ammirazione. Si può affermare che non ebbe eguale in Roma nè prima, nè poi. Il suo nome restò per antonomasia sinonimo d'attore perfetto, e l'arte sua da lui fu chiamata l'*arte di Roscio.*

Ma se a Roma quest'arte non godette troppa stima, fruì però d'immensi guadagni. Siccome gli spettacoli teatrali si davano gratuiti al pubblico, facendone le spese il governo, così Roscio percepiva da questo per suo stipendio cinquecento sesterzi grossi all'anno, che equivalgono a centomila delle nostre lire. Esopo, altro celeberrimo attore contemporaneo di Roscio, morendo lasciò al figlio una ricchezza corrispondente a quattro milioni di franchi, guadagnati recitando. A differenza dei Greci presso cui le donne non calcarono mai la scena ed i personaggi femminili vi erano rappresentati da uomini, i romani ebbero attrici delle quali molte si resero famose. Citiamo Dionisia, che per una sola stagione venne retribuita colla somma di mille sesterzi,

o duecento mila lire. È opinione che Roscio fosse il primo a lasciare la maschera, accrescendo così il prestigio della recitazione col giuoco della fisionomia.

Trasvolando sui celebri attori di cui gli scrittori romani ci lasciarono memoria, salto direttamente alle rappresentazioni della *Calandra* e delle commedie del Macchiavelli e dell'Ariosto, poichè riguardo ai *Misteri* quasi nulla ci è noto relativamente alla loro interpretazione.

La squisitezza del dialogo, la leggiadria dei caratteri e il fino svolgimento delle situazioni, qualità che predominano nelle commedie del risorgimento iniziato da questi autori, richiedevano una esecuzione accuratissima per esserè gustate dal pubblico. Pertanto, che le compagnie comiche incaricate di rappresentarle fossero composte d'ottimi elementi, è un'indizione logicamente esatta, ma mi duole di non poterla avvalorare con nessuna speciale notizia in proposito. È noto però che alla corte degli Estensi v'ebbero attori elettissimi, che ottennero profondi effetti recitando specialmente l'*Aminta* del Tasso e il *Pastor fido* del Guarini.

Venuto in seguito l'uso delle *maschere,* e delle *commedie a soggetto,* sì nell'uno che nell'altro genere sorsero artisti così valenti che l'arte italiana fu proclamata la prima del mondo. Le Corti d'Europa andavano a gara a scritturare le nostre migliori compagnie. Nelle capitali della Francia, dell'Austria, della Baviera, della Polonia, ecc. si recitava in italiano; ed è noto come il gran Molière per fondare il teatro francese dovette ricorrere a tutte le risorse del suo genio per lottare contro la compagnia italiana diretta da Scaramuccia. Egli finì col vincere, e far preferire la commedia francese all'italiana, poichè l'idea del miglioramento e del progresso stava dal suo lato. Ma non è poca gloria per Scaramuccia l'esser riuscito per lunghi anni a competere con Molière, facendo ben spesso disertare la nobiltà francese dalle rappresentazioni del *Tartufo,* del *Misantropo* e della *Scuola dei mariti.*

L'*Arlecchino,* il *Brighella,* lo *Scapino,* il *Pantalone,* lo

Zanni, in una parola, le maschere che allora formavano il perno della commedia venivano sostenute da attori che s'acquistarono fama e ricchezza. Fu per essi che maggiormente durò in favore la commedia a soggetto. Rappresentando continuamente il medesimo personaggio, eransi fatto ciascuno un repertorio di parlate e di lazzi applicabili alle diverse situazioni che facevano scaturire dallo svolgimento dell' azione. Non vale però aggiungere che per lo più questa veniva disposta allo scopo di far brillare l'attore, che restava parte essenziale dello spettacolo. In tali condizioni gli abbisognava di possedere una vena comica vivacissima per mantenere l'interesse col brio del suo dialogo, e destare continuamente l'ilarità con frizzi nuovi e di buona lega. Chi sia alquanto pratico d'arte scorge la difficoltà massima dell'impresa, ed a ragione resta colpito di meraviglia pensando ai varii artisti che fecero fiorire un simil genere, ed ogni sera strappavano applausi, senza cader mai nel scipito, nel monotono o nel triviale.

Ma questa esuberante potenza artistica finì coll'esaurirsi. Col principio del settecento la commedia a soggetto prese a degenerare. A tenerla in onore occorrevano immensi studi, ma per l'ignavia infiltratasi nelle compagnie le gloriose tradizioni di quel ramo artistico andarono gradatamente smarrendosi; e gli attori per divertire il pubblico attingevano alla melmosa fonte delle oscenità, deturpando il teatro, ed allontanandone le persone civili e delicate di sentire.

Tuttavia a salvare l' arte comica rimaneva qualche compagnia stimabile e attori abilissimi nel disimpegno delle maschere. Ma la commedia a soggetto era colpita a morte, e si vide la necessità di tornare alle commedie scritte. Gli autori non mancarono, e su tutti emerse l' abate Pietro Chiari, che scrisse una quarantina di commedie in versi martelliani, parte in lingua e parte in dialetto. Nel Chiari in mezzo a molti diffetti si hanno pregi indiscutibili, ed è sopratutto commendevole per un dialogo semplice e vivace, e una condotta conforme ai classici modelli latini, di cui volle richiamare il gusto.

Ma a cacciarlo di trono sorse Carlo Goldoni, che vi si collocò, e vi siede sempre. L'immortale veneziano non trovò già (come a taluni piacque d'asserire) l'Italia sprovvista d'attori, ma ebbe la sorte di trovare eccellenti esecutori di maschere, ed ottime attrici. Le sue prime commedie furono tutte scritte appositamente per questo o quell'artista, come narra egli stesso nelle sue memorie, lodando profumatamente quegl'interpreti. E non è a supporre che il pubblico si contentasse di poco, essendochè due o tre volte venne al Goldoni medesimo l'idea di recitare nelle sue produzioni, e sempre fu sonoramente fischiato. Eppure non gli mancava nè pronunzia, nè metodo d'esporre, poichè esercitò quattro anni l'avvocatura a Pisa, ed ebbe fama di valente parlatore, unitamente ai relativi guadagni. Vi rinunziò per tornare al teatro, accettando le proposte di Medebach direttore d'una compagnia comica, presso il quale si acconciò come autore.

Il Goldoni compose ancora varie commedie con maschere per seguire l'uso del tempo, ma ne' suoi capolavori le soppresse, ed infatti dopo di lui esse furono quasi bandite dalle scene. E successe un'epoca lusinghiera per l'arte, in cui essa potè registrare nomi d'attori e d'attrici con caratteri d'oro. Ci basti citare per gli attori i nomi di Blanes, De-Marini, Lombardi, Vestri, Fabricchesi, Taddei, Modena (padre e figlio) — e per le attrici: la Pellandi, la Pelzet, la Bazzi, l'Internari, la Bettini e le due Marchionni (madre e figlia).

Pellegrino Blanes fu attore tragico mirabilissimo, così che l'Alfieri lo dichiarava il solo capace di fare le sue tragedie; ma poi modificò questo concetto esclusivo quando udì il *Saul* rappresentato a Firenze dal Marrocchetti. La parte in cui meglio spiccava il Blanes era il *Ciniro* nella *Mirra*.

Il De-Marini si attenne piuttosto alla commedia, disimpegnandovi le parti di primo attore. Indicibile è l'effetto ch'ei sapeva produrre nel pubblico. Con un gesto, una parola, una frase rapiva gli spettatori obbligandoli a sussultare, a fremere, a piangere. I perso-

naggi da lui rappresentati non apparivano più imitazioni, o interpretazioni, ma esseri agitati realmente dagli affetti e dalle passioni onde li rivestiva l'incomparabile attore. Dinanzi a lui l'illusione scenica era completa; spariva l'arte, esisteva la vita.

Il Lombardi emerse nelle parti tragiche. Egli talmente si addentrava nel carattere e nella situazione, che quando prorompeva in qualche scoppio di passione, gli attori che recitavano con lui se ne impaurivano. Il vigoroso e possente verso dell'Alfieri in bocca al Lombardi veniva a rassembrar quasi il suo naturale linguaggio. Egli portava la finzione scenica a tal grado, da credersi quasi egli medesimo trasfuso nel personaggio. Rappresentando l'*Emone* nell'*Antigone* dovendo questi trafiggersi, Lombardi nel trasporto della passione s'immerse davvero la spada nel petto. Fu salvo per caso, ma a prezzo d'una lunga malattia.

Il Vestri e il Taddei disimpegnarono le parti così dette di caratterista, e possedettero in sommo grado la facilità di suscitare il riso od il pianto. Non v'era scena per quanto meschina che da loro recitata non apparisse ottima.

Giacomo Modena si distinse nella tragedia, e le sue parti predilette furono il *Saul* e l'*Aristodemo*. Quelli che ebbero la sorte d'udir lui, e quindi suo figlio Gustavo nel *Saul*, dissero che questi gareggiava col padre, ma senza superarlo. Riguardo all'*Aristodemo*, Gustavo dopo la morte del padre soleva dire: Aristodemo è morto! manifestando così la sua opinione sull'impossibilità, che sorgesse mai altro attore capace di riprodurre quel carattere colla potenza di verità, che s'ammirava nell'interpretazione di Giacomo Modena.

I trionfi di Gustavo a noi più recenti godono ancora fama popolarissima. Quelli dei viventi che l'udirono a recitare il Dante, a rappresentare *I due sergenti*, *Luigi XI*, *Saul*, il *Cittadino di Gand*, ecc., non dimenticheranno mai la profondissima impressione in loro destata.

Fra le celebri attrici Carlotta Marchionni siede regina. Essa era somma in ogni parte, sia che recitasse

la tragedia, o il dramma, o la commedia, o la farsa. Il genio dell'arte s'era totalmente trasfuso in lei, che dalla prima gioventù sino a che abbandonò le scene contò una serie di continui e clamorosi trionfi. Tuttavia le parti di forza in cui doveva imprecare, adirarsi, maledire le confacevano meno di quelle agitate da affetti più miti e più teneri. La *Francesca da Rimini* di Pellico, la *Pia de' Tolomei* di Carlo Marenco, la *Locandiera* del Goldoni, la *Lusinghiera* del Nota, furono fra le parti che ella sapeva rendere in modo così perfetto, da essere superiore a qualunque lode.

La scuola di questi grandi maestri non languì, ma diede frutti elettissimi. L'Europa e l'America s'inchinarono al genio italiano dinanzi alle rappresentazioni drammatiche della Ristori, di Salvini, di Rossi, di Majeroni, continuatori ed allievi della Marchionni e di Modena. A questi nomi l'arte attuale è lieta d'aggiungere quello di Morelli, di Gattinelli, ed altri; e delle attrici Sadowski, Pezzana, ed altre. Ma non voglio chiuder questo cenno senza rammentare due artisti rapiti immaturamente, or son pochi anni, alla gloria dell'arte ed all'ammirazione del pubblico: Clementina Cazzola e Gaspare Pieri.

Indagando la via percossa da questi sommi per giungere alla celebrità si trova quanto difficile sia il sentiero dell'arte. C'è un proverbio di palcoscenico, che dice necessarie tre cose per diventare un buon attore: studio, studio, e studio. Naturalmente è d'uopo di possedere quelle doti personali che si richiedono per la scena, ma talvolta lo studio può supplire al diffetto di qualcuna di esse. Esempio Gustavo Modena che con una voce nasale, aspra ed ingratissima riusciva a trasportare il pubblico, e l'inglese Kean che piccolo di persona dava tuttavia imponenza e maestà ai più elevati caratteri tragici.

Il gran segreto dell'arte è di far vivere il personaggio, cioè presentarlo sulla scena quale apparve all'immaginazione creatrice del poeta. Perciò l'attore deve sapersi elevare fino all'intuito di lui, e penetrando l'essenza

d'ogni suo concetto, lo spirito d'ogni parlata e d'ogni scena, ricavarne completa l'idea del carattere; la quale si possederà quando si vegga limpido il movente di ogni atto e d'ogni parola del medesimo. Per giungere a tal esito occorrono cognizioni vastissime, e assai maggiori di quanto si credono i giovani che s'avviano per l'ardua carriera. La storia e la letteratura devono essere conosciute a fondo, e non mai supporre di saperne abbastanza, finchè nelle linee d'un poeta non si discerna a tutta prima il sentimento che vi domina, il soffio che vi spira, e l'effetto artistico a cui tende l'autore.

Inoltre è d'uopo studiare assiduamente la società, esaminandola in ogni classe. L'imitazione per esser potente bisogna che sia vera, e la verità bisogna o intuirla, o sorprenderla in natura. Talma si recava sovente fra il popolo per studiare il contegno ed i portamenti. Un mattino nei dintorni di Parigi vide due beccai venire a contesa, e nel fervore di essa un di loro abbrancò un coltellaccio del mestiere, e fece atto di scagliarsi sull'avversario. Gli astanti si frapposero, ma Talma notò quell'atto e lo tenne a memoria. Alla sera doveva rappresentare *Egisto* nella *Merope* del Voltaire. Quando Egisto, dopo avere ucciso Cresfonte nelle quinte, ricompare in scena colla scure brandita, e pronto a scagliarsi sui satelliti del tiranno, Talma atteggiò la persona nel modo identico del beccaio, e tutto il teatro sussultò scoppiando in applausi.

A differenza delle altre arti in cui ciascuno può considerare con mente calma l'opera sua ed esserne giudice, l'attore è obbligato a riferirsi interamente ai giudizi altrui, poichè assorto nella sua azione non può riverberare a sè stesso l'effetto della medesima. Importa quindi ch'egli faccia tesoro delle osservazioni altrui, sciogliendosi da quell'albagia caratteristica della ignoranza, per cui certuni si atteggiano ad infallibili. La Rachel già sul fiore de' suoi successi diffidava ancora talmente di sè stessa, che metteva in pratica tutti i consigli che le pervenivano sia per lettera che a voce;

quando però vedesse che questi non urtassero col carattere del personaggio o colla situazione. Imperocchè l'artista deve sempre tenersi per guida il proprio criterio basato sulla conoscenza del carattere che deve rappresentare. Il pubblico sente l'effetto dell'esecuzione artistica, ma nel giudicarla vera o falsa, non di rado va soggetto a grossolani errori. Accetti però l'attore tutti i consigli, ma non per seguirli ciecamente, bensì a fine di ponderarli e mettere in pratica quelli che riconosce giusti od apprezzabili. Gustavo Modena in un momento d'effervescenza piantò un pugnale sui gradini d'una tribuna; un amico gli fece notare che in natura sarebbero di pietra, e quindi il ferro non vi si poteva infiggere. Ebbene, per la sera seguente, replicando la tragedia, l'attore fece incastrare un sasso nella gradinata, e al punto dovuto vi percosse il pugnale che s'infranse.

Anche da osservazioni erronee talvolta si può ricavar lume, poichè presentano modi di considerare l'arte, meditando sui quali, l'attore riuscirà sempre a migliorarsi e progredire. Pertanto chi calca le scene bandisca da sè ogni stilla d'orgoglio, da cui gli derivano due danni: primo di fargli sdegnare i consigli altrui, secondo di fargli presumere che la sua recitazione sia ottima, e quindi lo rende alieno dall'applicazione e dallo studio. Conobbi attori così infatuati di sè stessi da credersi giunti alla perfezione, e dinanzi all'indifferenza del pubblico, da cui non ottenevano applauso, inveivano contro di esso tacciandolo d'ignorante, di zotico, di villano e peggio. Tali attori sono una vera piaga dell'arte.

L'Alfieri disse: *i buoni autori fanno i buoni spettatori e questi i buoni attori.* Malgrado l'alto rispetto che si merita il sommo Astigiano, non è possibile ammettere la sua sentenza. Un lavoro drammatico ottiene per lo più un successo diverso a seconda dei diversi teatri dove è rappresentato. Il pubblico suole giudicare di primo impulso, a norma de' suoi gusti, i quali vanno soggetti a molte variazioni. Quante volte si videro produzioni ec-

cellentissime recitate ad un uditorio scarso e disattento ottenere un freddo accoglimento, mentre un teatro zeppo applaudiva freneticamente a certi amalgami di scene mancanti persino del senso comune?

D'altra parte un lavoro perfetto, male interpretato, riesce noioso anche alle persone di gusto squisito; come una produzione pessima recitata da attori valenti può piacere e sembrar buona alla maggioranza del pubblico. Infinite volte capolavori drammàtici che destarono entusiasmi rappresentati da compagnie primarie, naufragarono poi fra gli sbadigli degli spettatori, perchè recitati da una compagnia incapace ad interpretarli. Viceversa quegli attori che si chiamarono Demarini, Vestri, Marchionni ben spesso facevano applaudire lavori privi di vita e di sugo.

Autori ed attori sono due forze di cui l'una non deriva dall'altra, ma che a vicenda si collegano per tendere ad uno scopo comune, cioè di commovere, divertire, educare il pubblico. Quelli sono forze attive, questo è forza passiva, che per l'impulso dell'altre viene scossa e messa in azione. La massa del pubblico non esamina e non pensa, ma si lascia in balìa delle impressioni che riceve, e il suo giudizio è il riflesso delle sensazioni in essa destate.

Queste sensazioni costituiscono il vasto terreno su cui lavorano autori ed attori. L'opera dei primi per conseguire il suo fine abbisogna d'un interpretazione che ne riveli tutte le bellezze; ed i secondi per spiegare tutti i prestigi dell'arte loro hanno bisogno d'una creazione poetica, i cui pregi corrispondano al loro più elevato sentimento artistico. Il personaggio che l'attore deve presentare sulla scena è d'uopo che spicchi pieno di potenza e di verità nelle pagine dell'autore. Questi fa la statua, quello v'inspira il soffio vivificatore. Vi furono bensì artisti che diedero potenza e vigore a caratteri falsi, a situazioni fiacche e sbiadite, ma la luce di cui li rivestivano era puramente fittizia, era un bagliore fosforico scevro di calore, che riusciva ad illudere soltanto gli spettatori superficiali. L'autore immagina un

carattere e lo crea; l'attore lo riproduce in sè stesso tentando di approssimarsi, divinandolo, alla figura di cui nello scritto è tracciata l'immagine. Così la creazione completa sfolgora dinanzi agli spettatori, che se hanno fibre per sentire, e criterio per giudicare non possono a meno che restarne altamente penetrati, e riconoscere l'ammirabile vittoria dell'arte sul cuore umano. E l'idea che riportano dallo spettacolo serve loro di regola per ulteriori giudizi. In tal modo avviene che autori ed attori sono chiamati ad infondere nel pubblico il gusto dell'arte vera, non già che questo agisca come intermezzo fra quelle due forze. Date ottimi spettacoli, e il pubblico saprà apprezzarli, e foggiare su di essi il suo gusto; fatelo invece assistere a stravaganze e trivialità, e lo vedrete pascersi di esse, ed applaudire le maggiori aberrazioni. È necessario che i due elementi costitutivi dello spettacolo, *il dramma e la sua esecuzione* corrispondano al vero ideale artistico, poichè diffettando uno di essi può venire colpito l'altro d'impotenza. In regola generale un bel lavoro mal eseguito annoia del pari che udire buoni artisti eseguire una cattiva produzione.

L'attore nell'interpretare il poeta può restargli al disotto, uguagliarlo o superarlo. Soltanto al genio è concesso di avverare il terzo caso, mentre al talento ed allo studio è dato di porsi nel secondo. Nel primo si comprendono quei miseri che per diffetto di volontà fanno dell'arte un mestiere. Costoro compongono la schiera degli eterni malcontenti, che non trovano mai una parte adatta ai loro mezzi, e da ciò ricavano pretesto per trascurarle tutte. Non vogliono capire che in qualunque carattere, purchè sia vero, l'attore ha mezzo di distinguersi, trattandosi di presentare al pubblico un personaggio vivente ed effettivo, e bisogna mostrarlo tale, non badando che si chiami esso: Otello o Rodrigo, Saul o Gionata, Nerone o Vinicio, Goldoni o Bortolo. Non è questione della parte, cioè di dire più o meno parole, ma di dare impronta di verità a quelle che si dicono. La lunghezza poi d'una parte non caratterizza

l'importanza della medesima; bensì è il suo rilievo che la costituisce per cui anche di un solo foglietto può essere devoluta ad un ruolo primario. Nel complesso della produzione tutti i personaggi hanno la rispettiva importanza, e concorrono al buon esito dell'insieme. Trascurando un particolare qualunque ne risulta una macchia, che riesce a disdoro del totale; ciascun attore abbia quindi l'orgoglio di voler essere inappuntabile nella sua parte, per non segnar lui il punto nero della esecuzione. È questo l'unico orgoglio giustificabile in un artista. Lo stesso limpido concetto per i caratteri da rappresentarsi è nell'attore richiesto riguardo ai mezzi proprii. Bando al convenzionalismo! tale sia la bandiera di chi vuol calcare con onore le scene. Perciò badi dal pronunziar frasi ad imitazione di questo o quell'attore, ma si proponga di rivestirle tutte colla passione che la sua immaginazione gli dimostrerà possibilmente la più prossima al vero. Di tal guisa ne verrà che la sua recitazione sarà sentita, e non modulata papagallescamente. Conoscere, sentire, ed esprimere ciò che si conosce e si sente! In ciò è riposta l'essenza dell'arte. Il sentire è una facoltà innata che l'attore può in sè sviluppare e raffinare, ma acquistarla non mai! L'esprimere riguarda tutti i così detti mezzi artistici, che incessantemente debbono essere elaborati e perfezionati. Il conoscere è la guida suprema del sentire e dell'esprimere, e senza questa qualità le due altre andrebbero brancolando nel bujo; quindi la necessità dello studio di sopra raccomandato. Vi furono e vi saranno casi in cui può supplire l'intuito artistico, ma sono eccezioni le quali come tutti sanno non formano regola.

Taluni scambiano la conoscenza del carattere colla prima idea che si formano sul medesimo, e lo eseguiscono dietro questa parvenza senz'accorgersi di cadere nel falso. Per giovarmi d'un esempio alla portata d'ognuno citerò il tipo di *Margherita* nella *Signora delle Camelie.* Mi ricordo d'averlo visto da varie attrici non interpretato, ma travisato. Una ne fece una civetta seduttrice e lusinghevole, mentre essa conserva tutta la dignità pos-

sibile nella sua condizione, e non va a mendicare gli adoratori.

Un'altra cadendo nell'apprezzamento opposto ne fece un aristocratica altiera e schifiltosa, e ciò perchè ricusa sdegnosamente la proposta di Varville, e risponde con fierezza al padre d'Armando; mentre tale condotta è in lei inspirata semplicemente dall'istinto dell'amor proprio momentaneamente offeso. Infine, dimentica del passato, inebriandosi del presente, non curante dell'avvenire, deve per tutta la parte conservare una spensieratezza gaia in principio, e temperata di mestizia dappoi; ebbene altra attrice ne fece una sentimentale. E tutte si credettero in buona fede d'essere nel vero, ed accennarono invece di non possedere acume bastante per divinare il carattere.

Ed a proposito del dramma in discorso, mi trovai una volta ad assistere alla prova di esso da una delle nostre compagnie. Il direttore dopo alcune osservazioni all'attrice che sosteneva la parte di Margherita, le domandò: — *ma non ne studiaste il carattere?* — Ella rispose: — *non ho mai praticato Violette per conoscerne i modi; quello che faccio lo deduco dalla mia maniera di sentire.* — Con ciò manifestò di non avere un idea esatta nè del carattere, nè dell'arte. Per rappresentare Violette non è d'uopo essere stato nella pratica di queste, come non è d'uopo d'aver soggiornato in una reggia per fare un re, nè in un campo per fare un guerriero, nè in un seminario o in un convento per fare un ecclesiastico. Basta analizzare il carattere, penetrarsi delle passioni che l'autore v'infuse, e grado a grado seguirlo colla dovuta intelligenza interpretandone logicamente ogni situazione. Chi ciò non sa fare non è un artista, ma un mestierante.

Vi sono altri poi che invece d'adattare sè stessi al carattere del personaggio, adattano al personaggio il proprio carattere senza riflettere se più o meno gli convenga. Costoro assomiglierebbero ad un pittore che tutte le figure dipingesse colla stessa fisionomia. L'arte di scolpire individualmente i caratteri è la più difficile, ed

è quella che richiede maggiore studio e meditazione. Chi sa dare alle singole sue interpretazioni quella tinta speciale che le distingue da qualunque altra, ha raggiunto il sommo dell'arte sua. Perciò conviene che l'attore si studii quasi di non aver carattere proprio, per assumere volta a volta le tendenze dei personaggi che deve far vivere sulla scena. A questo riguardo il fenomeno artistico più mirabile che mai sia apparso è certamente Garrick.

La facilità di quest' attore nel riprodurre il carattere e le forme del personaggio ideato è appena credibile. Egli non solamente non possedeva carattere proprio, ma neppure una propria fisionomia, onde era capace d'assumere le sembianze di qualunque persona sia immaginata che reale. Sulla scena compariva giovane o vecchio, grasso o magro, bello o brutto a suo piacimento, e s'acconciava in modo da riprodurre persino la forma esterna del personaggio ideato dal poeta. E la sua precisione nel dar corpo a qualunque immagine non lasciava appiglio ad un ombra di falso. Basti dire che una Lady di Londra desiderando vivamente d' avere il ritratto d' un Lord, che non voleva sottoporsi alla noia di sedere parecchie ore dinanzi ad un pittore, Garrick esaminato attentamente il personaggio, si diede la complessione e la fisionomia di lui, e recatosi da un pittore si fece ritrarre. Il ritratto eseguito andò a ornare il gabinetto di Milady, e l' originale medesimo quando lo vide incontanente vi si riconobbe.

Un altro esempio più meraviglioso lo diede al pittore Hogarth che desiderava ardentemente d'avere il ritratto del poeta Fiedling morto da qualche tempo, e non riusciva in alcun modo a trovarlo. Garrick era stato in rapporti intimissimi con Fiedling, e ne ricordava appuntino la fisionomia. Pertanto un giorno si presentò allo studio del pittore, che fu stranamente sorpreso al vedere comparire Fiedling redivivo. Ma avutone tosto la spiegazione, si affrettò a ritrarlo.

Un uomo che variava con tanta facilità i tratti del volto è naturale che non si mostrasse mai colle iden-

tiche sembianze, onde il verace aspetto di lui rimase un problema anche pe'suoi amici. Era quindi impossibile farne il ritratto, ed il valente pittore Grainsborong il quale volle tentar l' impresa, dopo essersi affaticato lungamente per afferrare le fattezze dell'attore seduto a lui dinanzi, gettò rabbiosamente i pennelli, esclamando: « un uomo che ha la fisionomia di tutti gli altri, non ne ha nessuna per sè. » Solo dopo morto si ebbe campo di levargli la maschera.

Nell'atrio del teatro Drury-Lane a Londra sta eretta la sua statua vero portento dell' arte, e quindi degna dell' artista incomparabile che rappresenta. In essa è miracolosamente scolpita quella variabilissima espressione della fisionomia; la faccia dell' attore vista da una parte sembra che rida, e dall' altra che pianga.

La fantasia umana può nulla ideare di superiore a questa strana facoltà nel volersi creare l'immagine d'un attore perfetto; pertanto Garrick è ritenuto quale primo fra gli attori che mai calcarono le scene in ogni tempo ed ogni luogo.

Nella regola di scolpire esattamente il carattere si comprendono tutte le altre, le quali ne sono quasi un derivato. Sentimenti, passioni, contegno ecc. si differenziano a norma del carattere. Una situazione identica a seconda del personaggio viene trattata in modi affatto opposti. Per darne un esempio, mi riporto alla situazione nitidissima della improvvisa comparsa di qualche spettro ad un personaggio. A tutta prima parrebbe che l' effetto ne debba essere ovunque identico, ed invece esso varia all' infinito a norma del carattere. Vediamo infatti Saul, Aristodemo, Macbeth, Amleto, e Bruto.

Saul già fiacco di mente a cagione della vecchiezza, dei rimorsi e dei superstiziosi terrori, alla visione dell' ombra di Samuele si spaventa in guisa da venir invaso dal più folle delirio. Il poeta ce lo rappresenta mentre fugge dalla tenda per involarsi all'apparizione del gran sacerdote, che il delirio sempre gli mostra dinanzi. Saul in preda ad un orribile allucinazione si sforza a sottrarsene, e prega, e supplica, ma vede ognor più

moltiplicarsi le larve, e ingigantirsi le sue cause di terrore. A scuoterlo da quel delirio nulla più vale, nemmeno l'affettuosa voce della figlia, nulla... eccetto un fragore la cui percezione unica gli è rimasta, lo squillar delle trombe guerresche, il rombo della battaglia.

Aristodemo all'apparizione della figlia da lui uccisa resta colpito più fortemente di Saul; il sangue gli si gela nelle vene, le fibre gli si irrigidiscono, e sotto il peso di quell'incubo, si sente schiacciato e tormentato con strazi maggiori della morte. Perciò quando la visione è svanita il pensiero soltanto del suo ritorno lo atterrisce al punto da fargli vagheggiare l'idea del suicidio. La sua ferma decizione è di placarla o morire; infatti privo d'ogni speranza di liberarsi dalla sua vista, non esita ad immergersi il pugnale nel petto. L'unica volta che il poeta presenta il suo protagonista non più agitato dal ricordo, ma sotto l'immediata impressione dello spettro, la catastrofe è decisa. L'immenso terrore palesato per l'innanzi rendeva certo che la sua ricomparsa porrebbe termine alla vita d'Aristodemo.

Macbeth ci si mostra in aspetto ben diverso. Anche egli è agitato dai rimorsi, ma la sua tempra ferrea sa frenarli, sa resistervi, per quanto essi tentino di sovverchiarlo. Quando in mezzo al regio banchetto riceve dal sicario l'annunzio dell'uccisione di Banquo, sorride delle venti ferite che l'hanno spacciato, e freme soltanto perchè Fleanzio sia fuggito alla mortale insidia. Ma ecco l'insanguinato spettro dell'ucciso sorgere da terra e venire ad occupare al banchetto il seggio di Macbeth, a tutti invisibile eccetto che a lui. Qui si mostra tutta la forza del carattere di Macbeth. Egli non è più nè Saul, nè Aristodemo, che allibiti di spavento continuano a vedere l'orribile visione, allorchè essa è già svanita; no, egli è forte, egli non crede agli spettri, egli non patisce d'allucinazioni, quindi a tutta prima imbriglia le proprie facoltà, e ai convitati che lo pregano a pigliar posto sul suo seggio, risponde:

— *La tavola è piena.*

— *Qui v'è un posto vuoto, o Sire,* — soggiunge un cortigiano, additandogli quello occupato dallo spettro.

— *Dove?* — urla Macbeth, che incomincia a tremare.

— *Qui, mio degno re,* — gli replica l'altro — *ma perchè si agita la Maestà Vostra?*

La convinzione che quello sia davvero lo spettro di Banquo si fa strada nel petto di Macbeth, che tuttavia la respinge, gridando ai convitati:

— *Chi di voi ha fatto questo?* — e addita lo spettro.

— *Che cosa, mio degno Sire?* — rispondono tutti sorpresi del suo inesplicabile tremore.

Così è distrutto in Macbeth ogni dubbio; gli è d'uopo riconoscere la realtà della visione, eppure non si lascia ancor sopraffare dal terrore. Anzi la sua paura più viva, è che l'assassinato faccia a tutti palese il delitto, ed è contro questo pericolo che cerca d'assicurarsi, gridandogli:

— *No, tu non puoi svelare che io ciò feci...* ma poi il terrore lo invade, e prosegue: *non scuotere così verso di me le tue chiome insanguinate.*

Così Macbeth viene ad avere un po' d'analogia con Saul. Entrambi pregano l'ombra a dissiparsi, a liberarli dal terrore della loro vista, ma colla caratteristica differenza che Saul accumula supplicazioni sopra supplicazioni, mentre Macbeth impreca e spumeggia di rabbia impotente. Nel descrivere gli effetti che ne risentono vanno di conserva. Saul dice:

Di sangue hai l'occhio;
Foco il brando e la man; dalle ampie nari
Torbida fiamma spiri, e in me l'avventi....
Già tocco m'ha: già m'arde....

E Macbeth: *le tue ossa non han sostanza, il tuo sangue è freddo, e son privi di sguardo quegli occhi da cui tu mandi vampe....* Ma il re ebreo si prostra al suolo domandando pietà, e il tiranno scozzese sfida la visione, scongiurandola con orribili imprecazioni. Nel primo la forza d'animo resta annichilita, il carattere smarrisce totalmente la sua tempra, così che rinunzia all'odio inveterato contro David, e si dichiara pronto a cedergli

la corona. Nel secondo l'amore per la corona sostiene la tempra del carattere, e s'atterrisce meno per sè di quanto tema per la sua dignità. Macbeth sfidò ogni rimorso per diventar re, e mantiene la sfida combattendo contro la più tremenda immagine del rimorso, contro l'ombra dell'assassinato, che, come s'esprime egli stesso: *sorgendo dalla fossa con venti mortali ferite nel capo viene a cacciarlo dal suo seggio.*

Nell'*Amleto* ci troviamo di fronte ad un fatto tutto diverso. Tralasciamo l'apparizione del primo atto che è attesa, per ragionare su quella dell'atto terzo, che giunge improvvisa. Amleto si sente colpevole d'aver negletto i comandi del padre, e al comparirgli della sua ombra, il terrore ne è pure il sentimento dominante, ma è compagno alla pietà. Ciò ch'egli dice manifesta uno spirito profondamente commosso e perturbato, ma nell'esecuzione della scena l'attore deve esprimere un terrore ed un'agitazione d'un genere affatto diversa da ciascuno dei personaggi di cui qui sopra si è discorso. E in che debba consistere tale diversità spetta all'attore di sentirlo; spiegarlo a parole riesce impossibile.

In quanto a Bruto, uccisore di Cesare, all'apparirgli dello spettro di questi (Giulio Cesare di Shakspeare atto IV) manifesta anch'egli segni di terrore dicendo che la visione *gli fa agghiacciare il sangue e rizzar le chiome;* ma la forza del suo carattere, coadiuvato da una coscienza che si sente pura domina la situazione, e gli permette di conservare illibata la gravità romana e la fierezza che s'addice a Bruto.

La brevità che mi sono prescritta non vuole ch'io riporti altri esempi per spiegare come il carattere debba essere la base principale dello studio dell'attore, poichè soltanto da esso scaturisce limpido il criterio della situazione e delle passioni. Sempre identiche sono le passioni, poichè l'amore è sempre amore, l'ira sempre ira, la tenerezza, la collera, la rabbia, ecc., sono tali sempre, ma tutte debbono manifestarsi in un modo speciale a seconda dei caratteri. Così dicasi delle situazioni che si possono riprodurre identicamente in molti lavori

drammatici; e a questo proposito ho riportati i cinque esempi qui sopra, dimostrando come la maniera di trattarle sulla scena varii radicalmente a norma del carattere.

Sul carattere siano dunque fissi gli studi dell'attore, e cerchi di procurarsene una idea nitida ed esatta perch' esso è il cardine della recitazione. — Così io conclusi ragionando un giorno con un mio amico, che mi aveva interrogato riguardo all'arte mia, ed egli mi soggiunse:

— E quando abbia acquistata quest'idea, in che modo spiegarla al pubblico?

— Coi mezzi dell'arte: l'atteggiamento della persona, il gesto, e sopratutto l'*inflessione* della voce.

— Che significa cambiamento?

— Non affatto. Io definirei piuttosto l'*inflessione:* maniera di emettere la voce, di dar suono alle parole, facendo loro esprimere ciò che si sente. Essa è il vero *segreto* dell'arte.

— Segreto?

— Appunto. L'inflessione per l'attore è ciò che sono i colori pel pittore. Questi servono per dar vita alle figure immaginate dall'artista, quella per riprodurre il carattere studiato dall'attore.

— Ma il carattere risulta per sè stesso dalle parole che l'attore deve pronunziare, le quali non possono cambiar di significato, si pronunzino in questo od in quel modo.

— Davvero?

— Infatti noi due discorriamo, e qualunque tono, od *inflessione* abbia la nostra voce, quello che diciamo esprimerà sempre il medesimo pensiero.

— Se è così io mi permetterò di lodarla dicendo, ch'*ella pensa rettamente, che ha un criterio perfetto dell' arte!*

— Mi pare invece che mi dica il contrario.

— Perchè le pare?

— Il tono ironico delle sue parole ne cambia affatto il significato, e la lode diventa una canzonatura.

— Allora vorrà convenire, che le parole esprimono cose diverse a seconda del modo con cui vengono pronunziate.

— Me ne accorgo infatti....

— Glie ne faccio i miei complimenti: ella possiede una facoltà squisitissima di afferrar subito il lato vero d'ogni questione!

— Ma se prosegue a parlarmi con quel tono di scherno, quantunque siamo amici, potrei credere che voglia ingiuriarmi.

— Non le ho forse detto cose che tornano a tutto suo onore?

— Sì, le parole, ma non il suono di esse....

— Cioè l'*inflessione* di esse. Vede adunque che codesta inflessione è una forza libera, è una spada che ferisce dove vuole l'artista che sappia maneggiarla, e la sua maggiore o minore abilità consiste appunto nel sapersene giovare. Nel semplice discorso famigliare ella nota un ritmo di cadenze che solleticano più o meno gradevolmente l'orecchio, e dalle quali deduce dello stato d'animo di chi parla....

— Questo è vero; la medesima frase produce differente effetto secondo il modo ond'è profferita.... anzi osservo che si bada di più, e si dà maggiore importanza alla maniera di parlare, che non alle parole stesse. Una parola insignificante può diventare una sanguinosa ingiuria a seconda del piglio con cui è detta.

— Ella intuisce precisamente la vasta regione in cui s'agitano le indagini e le scoperte dell'arte. Si dice che la parola serve all'uomo per esternare i proprii pensieri, e vi si potrebbe aggiungere che il suono di essa vale per esprimere le passioni. I pensieri sono relativi all'intelligenza e le passioni al sentimento, e siccome in regola generale l'uomo preferisce soddisfare a questo che a quella, ne deriva il fascino che sopra di lui esercita l'arte a preferenza della scienza. E sopra tutte l'arti quella che contiene fascino maggiore è la nostra, perchè non adopera alcun mezzo convenzionale per favellare al sentimento e penetrare al cuore. Pit-

tura e scoltura non presentano che l'immagine all'occhio, e per quanta verità possano infondere nella loro creazione, han sempre bisogno che l'illusione le aiuti molto, perchè sia tolta la barriera che divide la realtà dalla finzione. La poesia e la musica adoperano anche metodi convenzionali, a cui bisogna assuefarsi mediante lo studio per sentirne intero l'effetto. Invece la drammatica riunisce in una sintesi unica tutti i metodi costitutivi di queste arti. Della pittura e scoltura possiede l'immagine effettiva; riguardo alla poesia si giova dell'arte stessa, rivestendola col ritmo della passione reale. Se dunque ciascuna di queste arti è capace di straordinari effetti per sè sola, che sarà quando si trovino tutte riunite e concorrenti ad uno scopo unico?

— Mi sovvengo a tal riguardo del giudizio d'un gran poeta, anzi del più gran poeta del nostro secolo, Byron, che parlando di Kean, si espresse: « Ho sentito l'attore Keân; quella è potenza! io lo reputo ben superiore a Kemble. Questi nell'Amleto recita perfettamente, ma nel Riccardo III, Kean riproduce la vita stessa. L'Amleto non è in natura, invece Riccardo è uomo, e Keán è Riccardo. »

— Ed essendo l'arte imitazione della natura, l'attore facendo sparire ogni simbolo che accennasse all'imitazione, compirà il fenomeno maggiore, a cui sia dato all'uomo d'assistere: la riproduzione verosimilissima della vita nella vita.

— Ed è questo il sommo dell'arte. Lo stesso Byron accennando a quel capolavoro della scoltura che è il Gladiatore morente, disse: « l'energica imitazione della vita forma la gloria di questo capolavoro, pure non è vita perchè rimane eternamente lo stesso. »

— È vero; pittura e scoltura afferrano soltanto uno sfuggevole momento della vita e lo riproducono nelle loro opere. Ma la stessa immobilità ne distrugge l'effetto sul cuore, e il diletto che se ne prova deriva quasi puramente dalla gradevole distrazione della vista, ovvero dal lavorìo della mente per risalire all'immagine reale di cui l'arte porge un riflesso. Invece l'effetto

della drammatica è istantaneo e potentissimo. Riferiamoci al gran genio dell'arte nostra, a Shakspeare le cui opinioni devono quasi essere ritenute come dogma: « Udii di colpevoli, che assistendo ad una rappresentazione, furono così profondamente scossi dalla finzione della scena, che sull'attimo propalarono i loro delitti. » E che questa non sia un'asserzione gratuita se ne ha la prova nello stesso dramma dell'Amleto, e a nessun critico salterebbe mai in capo di dichiarare inverosimile lo sbigottimento del re alla rappresentazione.

— D'altronde se ne conoscono moltissime prove reali negli effetti che sapevano produrre i grandi attori. Dinanzi a loro il pubblico freme, sussulta, piange, s'adira... insomma è tratto a dividerne tutte le passioni. E se v'ha qualche spettatore imbrattato dei vizi o delle colpe che sulla scena vengono staffilate, è naturale che ne senta maggiormente l'effetto, poichè lo staffile cade sopra una piaga viva.

— Capisco; noi entriamo qui nella questione dell'efficacia morale del teatro....

— E desidero di scivolarci a sopra senza trattarla, accontentandomi di schierarmi dalla parte di quelli che ritengono il teatro come inspiratore di eletti sentimenti e correttore dei costumi.

— Eppoi sarebbe impossibile fra di noi una discussione su tale argomento, perchè siamo entrambi del medesimo parere.

— Credo che noi apparteniamo alla maggioranza. Ma tornando a bomba, cioè ai mezzi dell'arte fra cui primeggia l'inflessione della voce, non dubito ch'ella sia persuaso come per mezzo di questo si possa dar forma a qualunque dei mille sentimenti che hanno sede nell'animo dell'uomo. E sia persuaso parimenti dei grandi studi, e delle vaste cognizioni psicologiche necessarie all'attore per essere veramente degno di tal nome. Invece l'arte nostra è quella che vien reputata la più facile, ed in cui s'annidano più boriose vanità. Vi sono attori che quand'hanno suscitato gli applausi del pubblico, restano convinti d'aver toccato l'apogeo dell'arte.

— Di certo hanno ragione di ritenere almeno d'aver fatto bene.

— Bene in che senso?

— Nel senso d'aver col gesto e colla voce reso il carattere in modo conforme alla verità.

— E su che appoggierebbe codesta sua asserzione?

— Sul giudizio del pubblico, il quale applaudendo dimostra che l'esecuzione dell'attore merita lode.

— Dunque secondo lei, gli applausi o le disapprovazioni degli spettatori sarebbero la norma del merito d'uno spettacolo teatrale?

— Io veggo che in regola ordinaria si ritiene per lodevole un lavoro che incontri il favore del pubblico, e viceversa.

— E come spiegherebbe allora il fatto accaduto anche di recente di produzioni che in una città destano un successo di fanatismo, ed in altra città, recitate dalla stessa compagnia vengono fischiate?

— Il diverso gusto del pubblico....

— Ma in arte come in natura il vero, il buono ed il bello devono avere una sola norma; quindi fra due giudizi diversi l'uno è incontestabilmente sbagliato.

— Non si può negarlo.

— Dunque bisogna concluderne che il pubblico può andar soggetto a grossi errori.

— E sia!... in fatto di produzioni voglio ammetterlo, perchè ci vuole per apprezzarle rettamente, una coltura letteraria ed un fino tatto artistico che non tutti arrivano a procacciarsi. Ma riguardo all'attore la cosa è diversa. Tutti sono in grado di conoscere s'egli rappresenti il suo carattere in modo naturale o convenzionale, se afferri il lato vero della situazione, o se precipiti nel falso o nell'esagerato.

— Le pare così?

— E mi pare altresì che la mia opinione sia giustissima.

— Ebbene, Gustavo Modena, che doveva intendersene, e che inoltre aveva per sè la conferma dell'esperienza, la pensava in modo opposto al suo. E sa che

qualificativo soleva egli dare al pubblico? quello d'*orbetto*, perchè certe volte giudica proprio da cieco. Il Modena si divertiva ad esagerare di qua o di là la situazione, e sa a che scopo? appunto di farsi applaudire. E l'applauso non mancava mai di prorompere clamoroso, a significare di che retto criterio e squisito gusto artistico fossero dotati gli spettatori.

— Ciò si riferiva soltanto ad incidenti di scena, a frasi staccate, che restavano piccoli nei in confronto della verità riverberata sul carattere intero.

— Metterò dunque la sua opinione a prova d'un aneddoto. Ella conosce la Francesca da Rimini di Silvio Pellico.

— La so quasi a memoria.

— Le sarà noto, come l'impareggiabile Carlotta Marchionni facesse della protagonista un tipo di candore, d'affetto e d'innocenza angelica....

— Così fu ideato dal poeta.

— E così fu visto dal pubblico italiano. Or bene, in un teatro dove spessissimo aveva agito la Marchionni, un altra attrice rappresentò una sera la Francesca travisandone affatto il carattere in quello di donna civetta che ama il cognato e adopera ogni astuzia per intendersela con lui e ingannare il marito; ed ella ebbe applaûsi ad ogni scena.

— E perchè falsò così la parte?

— Per un capriccio di grande artista, per dimostrare come fosse così padrona dell'arte sua, da farle esprimere quanto nella fantasia le balenasse, indipendentemente dal concetto dell'autore. Fors'anche ebbe il segreto intendimento di farsi graziosamente trastullo del pubblico. Alla Marchionni che assisteva allo spettacolo e dopo la recita si recò a far visita all'attrice, e le chiese il motivo di quella contraffazione, rispose sorridendo: « invece di fare la Francesca di Pellico, volli fare quella di Dante, la quale è più antica, quindi è più autentica. »

— Tutte le celebrità artistiche vanno soggette a stranezze....

— Vero è che in seguito riprese a fare la Francesca

di Pellico, mettendo a parte quella di Dante; poichè non volle rinnegare il proprio gusto per quanto potesse farlo impunemente dal giudizio del pubblico. Perciò se un attore dovesse fondare il suo criterio sui maggiori o minori applausi, andrebbe a rischio di formarsi in mente un tal caos da raccapezzarne più nulla.

— E qual sarebbe la sua opinione in proposito?

— La mia? in mancanza di meglio m'attengo a quella espressa dal fu egregio comico Vergnano, che diceva: « per me quando in teatro su 100 persone ne soddisfo 51, vado sicuro d'aver ottenuto un buon esito, perchè ho accontentato la maggioranza. »

— Allora un attore quand'anche non piaccia potrebbe reputarsi ottimo, ed attribuire i suoi insuccessi al cattivo gusto del pubblico?

— Che il pubblico vada soggetto a sbagli è evidente, perchè giudica di prima impressione, senza riflettere sullo svolgimento logico dei caratteri e delle situazioni. Ma per impressionarlo occorre sempre che l'azione dell'attore sia viva e possente, quantunque non consentanea alla circostanza. Una scena d'amore, d'ira o di cordoglio, purchè l'attore rappresenti queste passioni in modo che appaiano reali, può scuotere profondamente gli spettatori, ed essere nel falso riguardo al carattere. Ben lo sanno quelli che mirano costantemente all'effetto, che d'ogni scena caricano i colori ed esagerano i sentimenti, pur di suscitare l'applauso. Però essi non raggiungeranno mai il perfetto dell'arte.

— Ma stante l'elasticità immensa dei criteri riguardo ad un carattere od una situazione, può avvenire che in una compagnia ciascuno voglia pensarla a modo suo....

— E ciò non di rado avviene; per cui ad ovviare il diffetto d'una imperfetta esecuzione (sia parziale che nell'assieme) bisogna praticare scrupolosamente il sistema seguito dalle compagnie primarie, trascurato da qualcuna delle secondarie, e quasi dimenticato da quelle di terz'ordine, cioè la *Direzione*. Mancando questa non si otterrà mai uno spettacolo perfetto qualunque sia l'abilità degli attori.

— E la ragione?

— Qual sarebbe l'effetto d'una figura a cui diversi pittori facessero chi la testa, chi il tronco, chi le gambe e chi le braccia? Per quanto ciascuna parte considerata in sè fosse ben eseguita, non si andrebbe esente da una stonatura nel totale che causerebbe sgradevole impressione. Come ogni parte del corpo umano deve riferirsi ad un complesso armonico e proporzionale, medesimamente accade per le varie parti d'un lavoro drammatico. E quest'idea d'un tutto unico, nel quale devono concentrarsi i caratteri del dramma, perchè sia davvero complessiva ed omogenea, bisogna che emani dall'intelligenza d'un solo, e sia applicata rigorosamente. Il direttore è quello cui spetta collocarsi sul punto di vista dell'autore, per discernere la proporzione onde le singole parti armonizzano col tutto, e vigilare affinchè l'esecuzione venga circoscritta esattamente nelle linee segnate dalla sua conoscenza ed intuizione artistica.

— È dunque un assunto ben arduo quello del direttore! e vi si richiedono cognizioni estesissime ed una lunga pratica della scena.

— Verissimo ciò ch'ella dice. Non è però sempre necessario che il direttore sia un attore, anzi la miglior direzione è quella di chi scrisse il lavoro, poichè questi si trova meglio d'ogni altro in grado di vedere se gli attori hanno bene afferrato il carattere, se le inflessioni riflettono lo spirito vero della frase, ecc., e chi sbagliasse rimetterlo sulla buona via.

— Pertanto d'una cattiva esecuzione si deve riferirne tutta la colpa al direttore?

— Non già, non già. Questa sarebbe una teoria esclusiva, e le teorie esclusive conducono sempre al precipizio. La filosofia non ammette l'assoluto, e tanto meno l'arte. Tutto vi è relativo, e un direttore è una delle cose più relative che esistano. Egli deve sapersi giovare degli elementi che ha in mano, ma questi è obbligato ad accettarli quali sono, e quando sono diffettosi, gli è impossibile ovviare che il diffetto non resti nell'esecuzione. Eppoi, se sapesse quanti attriti nelle compagnie! con quante esigenze deve lottare!

— Così l'opera del direttore finisce col rimanere inutile....

— Ecco, ella mi cade nell'eccesso opposto, senza badare che tutti gli estremi racchiudono un errore. L'opera del direttore è sempre utilissima, anzi necessaria non foss'altro che per la regolare e conveniente distribuzione delle parti, affinchè il personaggio sia sempre adatto all'artista che lo sostiene. Egli quindi non permetterà che parti quali *Suor Teresa, Medea, Giuditta*, ecc., siano eseguite da un'attrice di piccola statura, perchè ciò danneggierebbe l'effetto ottico della scena. L'attrice potrebbe possedere benissimo la forza, lo slancio, la passione, insomma il sentimento richiesto per tali caratteri, ma la mancanza del personale appropriato farà svanire l'illusione del verosimile. Viceversa ad un'attrice fornita di matronale complessione non lascierà mai assumere parti ingenue, o simili. In tal proposito mi limito a parlar solo del sesso femminino, come quello che suole cadere più di frequente in questo errore.

— Mi sovvengo infatti d'aver più volte assistito alla recita di produzioni le cui parti non si addicevano al personale delle attrici a cui erano affidate. Per esempio, l'*Adriana* nel *Fuoco al convento* che è una giovinetta sui diciassette anni l'ho vista rappresentare da un'attrice che contava la trentina, e che inoltre manifestava un'età maggiore, perchè alta e tarchiata della persona. Fu una parodia, paragonabile a quella che pure vidi, ma in senso inverso, cioè una *Suor Teresa* piccola e mingherlina come una poppatola.

— Se quelle due attrici si fossero scambiata la parte, ciascuna sarebbesi trovata al debito posto, e invece di una parodia avrebbesi avuto uno spettacolo conforme alle leggi del verosimile. Poichè siamo nell'argomento dell'effetto ottico importa notare che molta attenzione si richiede pel vestiario e pell'acconciatura del capo e del volto, detta in gergo comico truccatura. Questa vale per sè sola a dare un'idea del tipo che l'attore deve rappresentare. Le sue leggi sono anche lese spe-

cialmente dal sesso femminino, che tiene più in conto la vanità propria che la verità del carattere, e porge talvolta lo spettacolo d' un' ottima ed amorosa madre di famiglia, affranta da sventure domestiche, la quale compare sulla scena sfarzosamente vestita, e pettinata con tutte le ricercatezze della moda. Ciò riflette l' idea se non della leggerezza e civetteria, almeno d' una donna per cui la sensibilità del materno sentimento è dote non principale, come esige la parte, ma secondaria. — Altre volte poi si commette lo sbaglio di abbigliare una gran dama con un' infinità di frangie e con un assortimento di mille colori, così da farla rassomigliare ad un' erbivendola arricchita. — Inoltre deve badare il direttore, che gli attori non aggiungano, non tolgano e non cangino parole a quelle testuali dell' autore. Certe volte uno scrittore dovette spremersi per ore il cervello a fine di trovare una frase che corrisponda all' evidenza del concetto, e la corta intelligenza, per non dire la crassa ignoranza, dell' attore glie la sopprime, oppure glie la guasta. Moltissimi esempi potrei citare in proposito; mi contenterò d'alcuni che mi si affacciano primi alla mente. In un dramma stava scritto: « *io mi presento a voi in veste da romeo;* » or bene, vi fu un tale che cangiò l' ultimo vocabolo in quello di *romito,* ignorando che *romeo* significa pellegrino, ed avevano questi un abito speciale, mentre *romito* significa puramente uomo che vive in solitudine, e può quindi vestire sia con una pelle d' animale, come in qualunque altro modo. — Nella commedia del prof. L. Marenco, *Un malo esempio in famiglia,* termina il terzo atto colle parole di Giuseppina dirette al proprio padre, (il quale la minaccia di unirla forzatamente a Giulio di lei fidanzato ch'ella rifiuta di sposare). « *Se mi toglieste la vita, da voi l' ebbi, ne sareste il padrone. Forzando la mia volontà mi togliereste ciò che nè voi, nè alcun altro mi diede... e ve lo giuro mi togliereste più assai che la vita!* » Qui balza schietto alla mente il concetto racchiuso nel *più che la vita,* concetto che il Ferrari nella sua filosofia dichiara ingenito alla natura umana parlando del sentimento

dell' esistenza: « se essa mi è fonte di gioie io l'apprezzo e la prediligo, ma se essa non mi arrecasse che dolori, preferirei di non esistere. » Così Giuseppina prevedendo che quel matrimonio sostituirebbe alle sue dolci illusioni una serie di continui rammarichi, ha ben ragione di dire che le toglie più della vita. Or bene, un' attrice aggiunse:... *più che la vita! la libertà!* distruggendo così il profondo e filosofico concetto dell' autore. — Infine, nel dramma *I due sergenti,* dove Guglielmo (atto primo) narra a Roberto la sua disgrazia, al punto in cui s' esprime: « *minacciato vedendomi dal disonore, e vicino ad essere condannato ad una pena infamante, avevo deciso di troncare il corso de' miei mali col togliermi l' esistenza,* » udii un attore aggiungervi di proprio: « *e lo facevo, Roberto, lo facevo.* » Questi manifestò così di non essersi formato un giusto criterio del carattere, poichè la sua aggiunta farebbe supporre in Guglielmo il dubbio che Roberto non presti fede al suo proposito di suicidio per sottrarsi al disonore, e questo dubbio dinotando poca stima dell' amico smentirebbe la sincerità dell' affetto, onde l' autore li dipinge vincolati. — Qualcuno potrebbe tacciare di puerilità queste mie osservazioni, ed io gli risponderei che nell' accuratezza delle minuzie si distingue l' artista intelligente e coscienzioso. Se i piccoli nêi sfuggono all'occhio ed all' orecchio della massa del pubblico, le persone di gusto li rilevano incontanente, e ne ritraggono una cattiva impressione. Un attore abbia sempre presente le parole di Shakespeare, che la censura d' una sola persona di gusto deve aver maggior valore delle approvazioni d' un intero teatro di gente inesperta. Il De-Marini poneva il sommo dell' arte nell' aggregato di quelle minutissime cure, le quali in massima parte per un attore superficiale passano inavvertite. Quand' egli entrava in scena, coll' incedere, coll' atteggiamento della persona, col muover delle membra, con un' infinità di minute attenzioni di cui si circondava, metteva talmente in risalto il carattere, che gli spettatori erano tratti a scambiare la sua finzione colla più evidente verità. Sic-

come il tutto è costituito dalla riunione delle singole parti, il De-Marini trovava la più perfetta imitazione della vita nel riprodurre tutte quelle minime cure, che sono conseguenza diretta ed immediata dell'occupazione continua dei nostri sensi, e che appunto per la loro semplicità sfuggono all'attenzione generale, ma non all'acuto osservatore. Dalla loro semplicità scaturisce appunto l'evidenza, e ben lo seppe il De-Marini che se ne giovò per acquistarsi fama d'attore il più *vero* che l'Italia abbia mai posseduto. Spesso un incidente che appare privo d'importanza può influire sull'esito dell'opera intera; e ad ogni modo basta una dimenticanza od una sbadataggine a guastare un effetto. E in arte siccome gli effetti sono concatenati gli uni agli altri, così spezzato un anello, tutto potrebbe andare a rotoli.

— Or mi risulta limpidamente l'importanza di un direttore, anzi veggo com'egli sia indispensabile al buon andamento d'uno spettacolo.

— Infatti il miglior effetto del medesimo deriva dall'ottimo coordinamento delle parti concorrenti simultanee a formare il complesso estetico. Ancorchè ciascuno interprete esattamente afferrasse il carattere e indovinasse le relative inflessioni, tuttavia spetta al direttore che dell'intero lavoro s'è costrutta la sintesi artistica, il darvi quell'armonia che rende perfetta l'esecuzione. Quindi egli dev'essere religiosamente ascoltato, e i suoi avvertimenti considerati come un punto d'appoggio da non essere per nessuna altra idea abbandonato. Inoltre egli non permetterà che si provi (per servirmi anche qui d'una frase di palcoscenico) in veste da camera, esigendo che la prova concordi colla recita serale. Non lascerà omettere alcuna delle così dette controscene, nè alcuna delle azioni per quanto futili, quali sarebbero l'aprire e scorrere una lettera, l'inginocchiarsi, il sedersi, ecc. ecc. affinchè non accada alla recita di vederle fatte o fuori di tempo, o fuori di proposito. La sicurezza e la disinvoltura degli attori, qualità necessarie affinchè la recitazione sia spontanea, non si ottiene se non con una ben diretta prova.

— Mi persuado delle immense difficoltà che bisogna vincere per allestire uno spettacolo drammatico se non perfetto almeno passabile. È dunque un arduo ufficio quello della critica incaricata di distribuire la lode ed il biasimo a chi spetta.

— Qui tocca un tasto che non manda accordi troppo lusinghevoli. È generale il lamento in Italia contro la critica, e non pare a torto, poichè riguardo ad un lavoro drammatico si leggono i giudizi più contrari e più disparati non solo fra i critici di città diverse, ma fra quelli d'una città medesima. Ciò che l'uno dice buono, l'altro dichiara pessimo; ciò che l'uno ammira è appunto quello che biasima l'altro; ciò che l'uno vuol nero, l'altro sostiene che sia bianco. Non c'è da rimanere in dubbio nello spiegarsi il fatto o coll'ignoranza di chi scrive, o colla sua parzialità riguardo all'autore dell'opera criticata. In entrambi i casi è severamente da condannarsi sia lo scrittore che lo scritto pel danno che arrecano all'arte. Al mio parere sarebbe che i mali esistano entrambi. Vi sono tuttavia critici che adempiono con lode al loro ufficio, e onorano la professione loro, ma il buon effetto che ce ne dovremmo promettere svanisce in mezzo alla congerie delle critiche astiose od ignoranti. È proprio stravagante la facilità onde certuni si reputano giudici infallibili d'un lavoro, e la prosopopea onde trinciano la loro sentenza! Essi pigliano le loro impressioni quale sano criterio, quale regola di buon gusto, e non badano quasi neppure a vagliare le loro idee per vedere se per avventura non zoppicassero da qualche lato. E quando hanno spifferato un buon numero di corbellerie, e le vedono stampate sopra un giornale qualunque si atteggiano quasi a riformatori dell'arte. E così dicasi pure riguardo gli attori. È vero che sbagliando s'impara, e col lungo sbagliare, essi possono giungere a formarsi buoni criterii, ma intanto al danno cagionato come si rimedia?,

— Quando una critica è ingiusta non ci si bada, ecco tutto.

— Simile stoicismo potrebbe convenire a chi viene a torto colpito, quando fosse un'intelligenza eletta, che

sa non lasciarsi soffocare dagl'importuni gracchiamenti dell'invidia, o della vanità che si crede d'acquistar fama di sapienza gridando all'ignoranza altrui. Bisogna però riconoscere il caso che autori ed attori in questo coro di critiche maligne o vacue si trovano in posizione inversa. Quand'è un avversario che voglia dir corna di qualche produzione che ebbe esito felice, lo ascrive interamente al merito degli attori, la cui valentia coperse tutti i difetti del lavoro. Se poi è un amico che voglia esaltare l'autore trova che il successo sarebbe stato di gran lunga superiore se gli artisti avessero almeno rappresentato mediocremente la loro parte. Un critico inteso poi a far pompa della sua dottrina distribuisce a casaccio il biasimo e la lode, trovando che la tal situazione fu eseguita in modo troppo freddo, in quell' altra si peccò invece d' esagerazione, in una terza si cadde nel falso, in una quarta infine s'interpretò esattamente l' autore. — Se trattasi invece d' un fiasco o d' un semplice successo di stima gli amici dell'autore ne gettano ordinariamente la colpa sull' esecuzione dichiarandola uno strazio; gli avversari a loro volta per avere un margine più largo alle censure, stampano « malgrado l'accuratissima interpretazione ed i prodigi d'abilità dei singoli artisti.... ecc; » gl' ignoranti se la spassano graziosamente a dar lezioni agli uni e agli altri distribuendo a capriccio la colpa dell' insuccesso. Si compiaccia di consultare ciò che scrissero i nostri migliori autori il Ferrari, il Giacometti, il Marenco, il Cossa, il Torelli, il Cavallotti riguardo alla critica, e vedrà lo sdegno e il disprezzo che ne manifestano; e ciò che duole si è che abbiano ragione. In questa parte è necessaria una radicale riforma; bisogna purgare le stalle d'Augia, se si vuole che la critica acquisti un po' d'autorità, e sia non più una piaga ma un sostegno dell' arte. E la via per ottenere un tal miglioramento è tracciata, poichè esistono critici illuminati ed imparziali, il cui giudizio suona sempre consentaneo alle leggi del bello. Basti nominare l' illustri Yorick, Filippi e D'Arcais ai quali auguro di avere una lunga

schiera d'imitatori, certo che allora questi mali cesserebbero, e la critica risponderebbe alla sua elevata missione. Ad essa spetta di correggere il gusto del pubblico, e formarlo alla squisita percezione estetica. Ma importa che sia corroborata da studi profondi, da una diuturna pratica dell'arte (intendendo per pratica non l'appartenervi, ma l'occuparsene) scevra di considerazioni estranee. E prima d'emettere un parere il critico lo volga e rivolga per bene in sè stesso a fine d'assicurarsi che sia di buona lega, se pretende che formi regola tanto presso l'artista come presso il pubblico. Sia compreso del danno che può derivare da una lode o da un biasimo fatto a sproposito. Nel primo caso va a rischio di rendere stabile un diffetto in un artista, che in buona fede lo crederebbe un pregio; nel secondo potrebbe scoraggiare un giovane e allontanarlo dallo studio rendendolo così un mestierante invece d'un artista. Ma di ciò non vale parlarne finchè la critica non acquista quell'autorità che finora le manca. Speriamo vicino il tempo in cui potrà erigersi a maestra ed essere rispettata come tale.

— Comprendo a meraviglia che per giungere a costruire un teatro modello ci abbisognano ancora molte e molte cose. Ma col buon volere si riesce in tutto, e lo slancio che si vede nella gioventù attuale ne induce i più lieti pronostici.

— Io vorrei però che allo slancio andassero compagni i saldi propositi. Sento che la questione generalmente è considerata con soverchia leggerezza da codesti giovani, che avendo udito come l'arte abbia d'uopo di profonde riforme si atteggiano addirittura a riformatori e novatori, pretendendo di rovesciare d'un colpo i precetti e le regole che la scuola dei De Marini, Vestri, Lombardi, Modena ci hanno trasmesse. Prima d'innovare occorre possedere un concetto esatto dell'antico, per sapervi discernere ciò che importi ritenere o scartare. E in quanto al metodo di recitazione, io credo che sia la parte che abbia minor bisogno d'essere innovata. Di attori egregi abbonda la scena italiana, e non ne faccio

menzione speciale perchè sarebbe una lunga lista, e d'altronde sono conosciuti. Riguardo agli attori l'arte ha di che andarne lieta ed orgogliosa; il marcio esiste altrove. Per creare un teatro italiano, ad altra parte occorre rivolgere particolarmente l'attenzione.

— A proposito; intesi discorrere d'un suo progetto per l'incremento del teatro italiano. Desidererei conoscerlo.

— Ed io mi chiamo onorato del suo desiderio, e mi affretto a compiacerla. Ma, ecco, tengo appunto meco una copia del giornale ufficiale *Il Monitore di Bologna*, che contiene una appendice, dove quel distinto giovane che si chiama Alfonso Matteuzzi parla del mio progetto. A lei; potrà leggerla a suo agio.

— Chi ha tempo non aspetti tempo, dice il proverbio, onde leggo subito:

Un Progetto Artistico.

È già gran tempo, può dirsi dall'epoca del nostro politico risorgimento, che in tutta Italia nutresi una dolce speranza, un desiderio ardentissimo: la formazione di un teatro nazionale. Molti egregi cultori dell'arte e pubblicisti distinti scrissero a lungo sul grave ed importante argomento; nè mancarono gli sforzi per attuare questo desiderio da tutti gli intelligenti vivamente sentito, anzi, è giustizia il dirlo, ad ogni piè sospinto negli annali teatrali dell'ultimo decennio, troviamo sempre un tentativo per riuscire nell'impresa.

Niun mezzo fu certo lasciato in disparte, si videro al contrario anco di troppo adoprati a casaccio mezzi, che usati meglio sarebbero stati efficacissimi, e sciupate forze, che altrimenti impiegate a qualche cosa di buono avrebbero pur condotto.

Il male maggiore fu sempre, che al proposito facea diffetto la costanza e si desideravano gli effetti più presto ancora che le cause avessero potuto agire completamente, onde sopravvenne poi naturale lo sconforto e l'abbandono.

Noi pure spessissimo abbiamo pensato a questo urgente bisogno di un *teatro* puramente *italiano*, un teatro il quale, come possiede la Francia e la Germania, rifletta i nostri costumi, dipinga i sentimenti generali della nazione, e sia in una parola la cronaca d'ogni giorno. Coi nostri modesti criteri abbiamo pur dovuto persuaderci che l'aureo concetto di Vittorio Alfieri: *I buoni autori fanno i buoni spettatori, e questi i buoni attori*, e quasi tuttora formola insoluta. Non mancano al certo fra noi le ardite intelligenze, chè al contrario da qualche tempo notiamo nel campo della drammatica un risveglio, che ha già portati i suoi frutti; manca tuttavia qualche cosa, manca non sappiamo se più il desiderio negli spettatori di udire produzioni italiane, o negli autori la ferrea volontà, la costanza ed i pazienti studi, onde porsi al livello dei poeti stranieri, che tengono tuttora il primato sulle nostre scene. In ambo le ipotesi però il torto è in egual somma degli uni e degli altri. È forza il riconoscere, (non ne discuteremo l'utile o il danno) che la società nostra che ha subite finora le influenze di correnti straniere, liberatasi dalle catene di molti pregiudizi e iniziato un sistema di vita che è talvolta più licenziosa che libera, allorchè accorre ai pubblici spettacoli, mal soffre trattandosi specialmente di drammatiche rappresentazioni i lavori così detti leggieri, le passioncelle dipinte a colori troppo chiari, quei, componimenti in una parola, che fatte alcune ecc ezioni possiede ora il nostro teatro. Abbiamo premesso che non discuteremo la bontà o no della cosa, ci è debito però il confessare che riconosciamo la necessità morale di ricondurre il. nostro pervertito gusto nazionale alle sue fonti, alle sue consuetudini, ai necessari e soli possibili suoi sfoghi. Con questo tuttavia non diremo: *fuori gli stranieri*, chè professiamo una devozione senza limiti per molti di essi e li vogliamo maestri ai nostri giovani. Non desideriamo l'ostracismo nè per Shakespeare, nè per Schiller, nè per Dumas. Essi ci hanno fatto tanto palpitare e tanto piangere che hanno scolpita nei nostri cuori un'orma incancellabile. Essi rimangano; sugli

altari dell'arte nazionale ben possono avervi un degno posto. Noi desideriamo soltanto, e con noi crediamo lo desideri ognuno, che pur qualche via sia appianata a coloro che vogliono cimentarsi sul teatro. Qui però non ci facciamo illusioni di sorta. Come tutte le cose che incominciano a sorgere, subì anche il teatro l'invasione di una moltitudine di scrittori dei quali, pur troppo, ben pochi giunsero a rivedere una seconda e terza volta la luce della ribalta. Rimasero soltanto alcuni nomi, che non v'ha dubbio saranno la base del teatro avvenire; ma anche questi nomi subirono in luoghi diversi sorti diverse. Gli uni che coglievano a Firenze larga messe d'applausi meritati e sinceri, in altra città, per esempio, alcuna volta corsero il rischio di essere fischiati e se ciò non accadde, fu perchè non era possibile il giungere a questo tentativo di demolizione contro coloro che sono l'onore e la speranza più bella della nostra drammatica letteratura.

A ben considerare le vicende tutte del nostro teatro, a bene esaminarne ogni benchè minima particolarità, e a volerne dedurre una causa prima, generatrice dello stato anormale in che egli trovasi, tale causa non può ascriversi che alla mancanza di un punto centrico a cui convergano e i desideri dei pubblici e le cure degli autori.

Questo punto centrale a seconda della nostra debole opinione, tenendo conto delle condizioni attuali del teatro nostro, esser non può che il costringere alquanto i pubblici, con una violenza però, che loro riesca dolce e più tardi utilissima, a farsi spettatori e giudici di produzioni esclusivamente italiane.

Ispirato a questo concetto ci si presenta oggi un artista intelligente e coscienzioso, che ha fatto proposito deliberato di praticarlo con ogni studio e con ogni fatica. L'attore Michele Ferrante, che giovinetto per invincibile trasporto entrò nella famiglia drammatica, già da molti anni vagheggiava nella sua mente il pensiero di riunire una drammatica compagnia che rappresentasse i lavori dei soli autori italiani.

Ad attuare questo concetto egli ha impiegate le risorse tutte della sua intelligenza e della sua gioventù. Dapprima tentò anco per giungere più presto alla sua meta, il mezzo dell'associazione; ma chi non sa quanto sia debole ancora fra noi lo spirito di essa? Fallito questo tentativo il Ferrante non si tolse d'animo; ma con quella costanza che assicura la vittoria deliberò di compiere da solo quanto non gli era stato possibile il fare con altri. E difatti ammassato un discreto capitale ha ormai stabilito quanto è necessario per attuare nel prossimo anno 1876 il suo progetto che ora esponiamo.

Incominciando da quest'epoca, chè solo allora avrà terminati i necessari preparativi, il Ferrante non rappresenterà che produzioni di autori italiani; egli quindi accoglierà tutti i lavori che gli verranno presentati e se addirittura non cozzeranno col buon senso, col buon gusto e colla morale, **racchiudendo quell'azione tanto indispensabile per interressare lo spettatore,** ei li farà rappresentare dalla sua compagnia.

Tenendo calcolo di molti consigli e di molte opinioni espresse più volte da egregi critici teatrali, il Ferrante porrà ogni cura a corredare la sua compagnia di tutto ciò che vale alla piena illusione scenica, e non trascurerà neppur uno di quegli accessori, che isolatamente hanno una importanza minima; pur tanta ne acquistano in un armonico complesso, e a tale scopo il Ferrante ha fin d'ora impegnati distinti scenografi ed abili fornitori.

Nell'intento poi di meglio raggiungere il suo fine, ch'esser deve pur quello di chi desidera l'incremento del nostro teatro, onde incoraggiare gli autori nazionali, il Ferrante fa appello a tutte le *Società Filodrammatiche* d'Italia.

Gli artisti di professione debbono spesso, forzati da circostanze imperiose, tener di mano al cattivo gusto di certi pubblici; ma l'imperiosità di tali circostanze non ha potere sovra le intenzioni e la condotta delle Società Filodrammatiche. È perciò, che esse indipendenti e libere da ogni influenza possono concorrere pie-

namente a tutto quanto riesce a vantaggio dell'arte. Ne hanno in certa guisa il dovere, poichè non v'è per esse altra plausibile ragione d'esistere, se non è quella, come l'addita la stretta etimologia del loro nome, di giovare all'incremento dell'arte. È appunto questa missione che il Ferrante pone loro davanti, ed oggi che egli è prossimo ad attuare un progetto, chè non può a meno di riuscire utilissimo, le chiama cooperatrici in questa impresa.

Per incoraggiare e stimolare gli autori e compensarli alquanto del poco lucro che essi ritraggono dalle opere loro, il Ferrante propone a tutte le Società Filodrammatiche, che vorranno coadiuvarlo, di dare ognuna una pubblica rappresentazione all'anno, gl'introiti netti delle quali concorreranno alla formazione di un fondo, che servir deve ad accordare un dato numero di premi ai migliori lavori rappresentati nell'anno. Finora i giovani autori affidarono spesso i loro lavori in balìa della minore o maggiore diligenza dei capo-comici, che assediati di continuo da produzioni nuove hanno preso l'espediente di non leggerne che poche, e le molte vengono restituite agli autori, ai quali vien dato un giudizio sulla bontà o no del lavoro, a seconda dei volti più o meno simpatici di loro.

Sarà, anzi è questa scortesia; ma hanno forse il gran torto i capo-comici se, generalmente, sperano poco avvocando e patrocinando innanzi all'instabile tribunale dei pubblici italiani, la causa di autori italiani non conosciuti? No, essi non hanno il maggior torto se il più delle volte un bel lavoro passa da una mano all'altra finchè vuol fortuna ch'ei trovi chi lo rappresenti. L'abbiamo detto più sopra, è il gusto pervertito dei pubblici, le cattive abitudini da essi prese, che hanno impedita finora ogni utile riforma. Ora il Ferrante pur sapendo che altre distintissime compagnie daranno i nuovi e i vecchi lavori stranieri, col 1876 si è prefisso di non rappresentare, dalla tragedia al monologo, che produzioni d'autori italiani, assicurando così un campo sempre aperto a coloro che vorranno provarsi nella letteratura drammatica.

Egli perciò si ripromette che le Società Filodrammatiche vorranno rispondere al nobile invito.

Il Ferrante, poi, che non ostante ogni repulsa gli giunga, attuerà egualmente il suo progetto, per eliminare qualsiasi dubbio che in esso l'interesse suo particolare lo muova, più che non lo spinga l'interesse e il decoro dell'arte, egli dichiara che non si farebbe il depositario delle somme introitate pel fondo dei premi agli autori; ma tali somme verrebbero depositate alla cassa di quella Società Filodrammatica che sarebbe destinata a regolatrice suprema di tutto, e stabilirebbe le basi sulle quali fondare definitivamente il Consorzio.

Le Società stesse che faranno adesione al progetto nomineranno la Società direttrice, e nella città di questa il Ferrante, che per la quaresima del 1876 non ha appositamente presi impegni, si recherà a porre in pratica il progetto.

Il Ferrante alla fine d'ogni anno presenterà alla Commissione esaminatrice nominata da tutte le Società del Consorzio, i lavori da esso rappresentati ed ai migliori saranno aggiudicati i diversi premi che la Commissione a seconda del fondo avrà stabilito. Tutte le Società Filodrammatiche del Consorzio ad ogni loro richiesta avranno copia dal Ferrante, per poterli rappresentare nei loro *privati* spettacoli, di tutti i lavori, gli autori dei quali abbiano preventivamente dichiarato di concorrere ai premi del Consorzio. Tale dichiarazione non vincola però in alcun modo i diritti degli autori.

Non è a dubitarsi, che il Ferrante troverà favorevole al suo progetto le Società Filodrammatiche che invoca precipuamente a compagne, la stampa intelligente, e tutti in una parola che tengono per certo soltanto da una così radicale riforma possa avvantaggiarsi il teatro italiano.

Il Ferrante in questo progetto non ha mirato, lo ripetiamo, all'interesse suo particolare; egli ha inteso soltanto portare il teatro sopra una via da lungo tempo desiderata. Di tali suoi sentimenti sono ampiamente

testimoni e garanti due cose, delle quali è impossibile non *accettare* l'eloquente evidenza. La costanza anzitutto, con la quale egli è giunto a far da solo quanto avea sperato attuare con altri, i sacrifici d'amor proprio poi, che egli fa nell'abbandonare i molti lavori stranieri, che furono la sorgente dei suoi guadagni, che gli procacciarono il plauso dei pubblici, e attorno ai quali stanno i soavi ricordi della sua gioventù.

Coloro, cui spetta, noi siamo certi apprezzeranno il bellissimo concetto e s'adopreranno al suo trionfo con quell'ardore e con quel proposito, che debbono per l'avvenire essere i caratteri del nostro risorto *civile primato.*

M.

— Ho letto; e naturalmente debbo esporle il mio parere in proposito, poichè il tacere protrebbe interpretarsi quale disapprovazione, che è ben lungi dal mio intendimento.

— Che ne pensa adunque?

— Anzi tutto l'idea del suo progetto non la trovo nuova.

— Ne convengo; ma fra un idea e la sua attuazione c'è di mezzo un infinito spazio; il che è appunto espresso da uno dei nostri proverbi più popolari: *dal detto al fatto corre un gran tratto*; e l'essermi accinto con perseveranza e risoluzione a percorrere questo tratto vale a render l'idea piuttosto mia, che non di quegli a cui prima si affacciava alla mente. È una sentenza di filosofia pratica, che il mondo appartiene all'azione più che al pensiero.

— Infatti dei progetti se ne possono formare centinaia l'uno più splendido dell'altro, ma se non vi si aggiunge la risoluzione di metterli in pratica, si resterà sempre al medesimo livello. E poich'ella s'è posta in via, esaminiamo se il cammino che intende percorrere guidi realmente alla mèta agognata. Suo proposito è di dar bando assoluto alle produzioni straniere; questa esclusione non le pare che debba tornare più a disca-

pito che a vantaggio del teatro, privandolo di spettacoli degni di lode e d'ammirazione?

— Rifletta ch'io non sono il solo capocomico italiano, e quindi i lavori stranieri verranno rappresentati da altre compagnie. Anzi ciò varrà ad ovviare a quella monotonia di repertorio che la stampa generalmente lamenta. Le compagnie che si succedono nel medesimo teatro sogliono imbandire al pubblico le stesse produzioni, e queste repliche non a richiesta hanno per diretta conseguenza di spopolare il teatro.

— Sin qui ha ragione; ma crede ella di potersi formare un repertorio di nuove produzioni? Non dico già che queste le possano mancare in quantità, bensì in qualità. Negli ultimi tempi si assistette a tanti naufragi di lavori così detti *nuovissimi*, che il pubblico disilluso non si lascia più pigliare all'amo di nessuna novità, eccettochè d'autore conosciuto.

— In ciò appunto sta il perno della questione. Io mi propongo di accrescere il numero degli autori al cui merito vengano dischiusi i battenti di qualunque teatro, e che il pubblico onori della sua fiducia. È certo che attualmente si assiste ad una specie di mania epidemica di scriver tragedie, drammi, commedie e farse. I capicomici sono addirittura affastellati di lavori nuovi, dei quali è gran mercè se in cinquanta se ne trova uno passabile, o che almeno manifesti nell'autore una buona disposizione per il teatro. Bisogna perciò convenire che nelle attuali condizioni dell'arte sarebbe un paradosso l'esigere che un capocomico legga tutti i lavori che gli si presentano per separare il grano dalla veccia. Eppure io mi sono sempre imposto questo dovere, e lessi tutti i lavori che mi pervennero.

— E qual criterio s'è formato in genere di questa gioventù attiva e volonterosa?

— M'è d'uopo confessare che il più delle volte bisogna contentarsi della semplice *buona volontà*, la quale non basta; lessi anche produzioni in cui si ravvisa il sentimento dell'arte, ed una disposizione che ben coltivata può giungere ad ottimi risultati. Non c'è ancora

il dramma o la commedia, ma c'è l'autore. Si sa che occorre lungo studio ed esercizio dell'arte perchè uno se ne renda padrone e maestro. E la drammatica, dichiarata da Aristotile (e con ragione) il più difficile arringo dell'arte poetica, abbisogna di studi vastissimi e di lunghissimo esercizio per riportarvi qualche palma. Or bene, noi ci troviamo dinanzi a quella interrogazione che basta a paralizzare ogni intrapresa quando ottiene risposta negativa; ed è: *il compenso vale la fatica?* Pur troppo gli autori drammatici italiani sono costretti a meditare su questa domanda, che per loro (salvo qualche rarissima eccezione) suona finora come una derisione. Si tratta adunque di creare tale condizione di cose che faccia del teatro una carriera da cui gl'ingegni possano sperare onore e lucro, affinchè vi si dedichino con amore e tenacità di proposito.

— Ella reputa adunque possibile di creare un teatro italiano che uguagli il francese?

— Sarà un arduo assunto, ma ne spero la riuscita.

— E distingue in noi gli elementi propizi che arrisero allo sviluppo di quello?

— Analogia perfetta non c'è, perchè a noi manca quel centro unico intorno a cui si agitavano tutte le lotte del pensiero e dell'azione, Parigi e Versailles. La nostra vita è più frastagliata, più locale e più semplice, ma tuttavia è vita rigogliosa e potente, e dove c'è vita c'è arte. So che parecchi letterati scrollano tristamente il capo sugli sforzi nostri per sollevare la drammatica, ritenendola colpita a morte, poichè l'ambiente sociale in cui viviamo non ammette più d'essere rappresentato da questa forma artistica, od almeno non le porge bastevoli elementi per l'edifizio che s'agogna d'elevare. Un simile pessimismo è affatto ingiustificato. Nessuno s'attenterebbe a negare che nella società nostra s'agiti uno spirito bollente e irrequieto che tende ad un progresso di prosperità privata e di potenza nazionale. Le vicende trascorse nell'ultimo scorcio di secolo, il miglioramento che d'anno in anno si constata in ogni ramo della vita civile fanno fede d'una vivacità di carattere,

elevatezza di sentimento ed energia di volere, che sono indizio e pronostico di splendido avvenire, e non d'ignominiosa decadenza. Tutto fra noi risorge, tutto lotta per l'idea della civiltà, e dove l'azione si mantiene vigorosa, non è a temere che il pensiero degeneri e illanguidisca. Certuni forse pigliano per regola fatti particolari ed accessori, invece di figger lo sguardo nel movimento generale e nei principali suoi impulsi. Per me reputo una bestemmia il dubitare dell'avvenire della patria, dichiarando la società nostra in preda alla inerzia ed allo sfinimento. No, essa si muove e cammina, e se talvolta sbaglia un passo od inciampa, si è per inesperienza giovanile, non già per fiacchezza di mente o di piede. Essa cerca la sua via coll'ansia della gioventù, che cerca una carriera, e trovatala procede avanti rapida e risoluta. Molte forze abbiamo latenti che alla debita ora si manifesteranno e si svilupperanno. Ed in mezzo al poderoso tramestio di speranze, d'aneliti, di propositi, di tentativi, di lotte, di disinganni e di trionfi che fanno scorta alla incipiente êra d'Italia nazione, qual vasto campo per l'arte rappresentativa! Io son d'opinione che condizioni più propizie al suo svolgimento non potremmo desiderarle; sta in noi di sapersene giovare.

— Il governo dovrebbe darsene pensiero e provvedervi.

— In che modo?

— Appunto riguardo agli autori novelli di cui al presente discorriamo. Stabilir premi per le migliori produzioni....

— Infatti ne stabilì due a Firenze....

— Sì, ma piuttosto esigui...

— Non doveva far di più, per non incorrere nel pericolo di togliere all'arte quell'indipendenza, che tanto ne favorisce lo sviluppo. Una protezione troppo estesa la chiuderebbe nella *routine* del classicismo o del romanticismo, poichè gli autori, forse, baderebbero di troppo alle opinioni dei membri della commissione governativa. Via da noi tutte le questioni scolastiche. L'arte

è fatta per il pubblico ed in esso solo cerchi e trovi alimento, e vi pianti salde radici. Di arte officiale ne abbiamo da vendere, importa formare l'arte nazionale, la quale deve vivere esclusivamente col popolo e pel popolo, del quale è la più schietta manifestazione. Va ben inteso, che prendiamo il vocabolo popolo nel suo vasto significato, che comprende tutte le classi sociali. Perciò bisogna riconoscere che il governo tenne finora riguardo ad essa un contegno lodevolissimo. Alieno da un protezionismo eviratore si adoperò inoltre a procacciarle la stima pubblica, essendo essa il vero elemento della sua esistenza. A fine di sollevare gli artisti al grado in cui devono essere tenuti, infondendo in pari tempo rispetto e venerazione per l'arte professata, insigni d'onorificenze i più distinti fra di loro. Il popolo, in cui si ripercuoteva ancora un eco del degradamento, per non dire disprezzo, nel quale, avanti l'epopea del 1859-60 l'arte nostra fu tenuta dai retrogradi governini italici, assistette improvvisamente ad un fatto nuovo. I più celebri scrittori ed attori drammatici nella stessa guisa degli uomini di scienza, dei personaggi politici e dei magistrati più illustri, ottennero insegne cavalleresche, che dimostrarono al pubblico, come l'arte da loro coltivata non fosse un semplice trastullo, ma un occupazione degna delle menti più elevate e più sublimi. E così gl'italiani appresero ad unire al diletto del teatro, la stima ed il culto pel medesimo.

— D'accordo perfettamente in questo, ma non basta, caro signor mio; occorrono ben altri provvedimenti, e giova ricordare il proverbio, che nulla è fatto finchè tutto non è fatto.

— Adempia ognuno la sua parte, e si finirà. Pertanto io reputo che il governo fece quanto gli spettava. La sua condotta passata c'inspira la fiducia che all'occorrenza il suo appoggio non ci verrebbe meno.

— Ha provvisto in degno modo al *dolce* dell'arte rendendole onorevoli testimonianze presso i cittadini; ma è all'*utile* che importa meglio provvedere....

— L'*utile* dell'arte consiste nel favore, nel credito che

possiede presso i cittadini; aumentando questo credito se ne procura il benessere, la prosperità. Bisogna aver costantemente di mira che la drammatica deve vivere della stessa vita del popolo, quindi ogni sforzo di chi ne vuole lo sviluppo abbia per oggetto di metterla con esso in intimo contatto, e sciorla da ogni altra dipendenza. Il governo si adopera a tale scopo, ed essa non deve chiedergli di più. Dinanzi ha libero da ostacoli il cammino, una meta grandiosa l'attende, il sangue le fluisce ardente e vivace nelle vene, qual altro vantaggio maggiore potrebbe essa desiderare?

— Per carità! Ella mi scappa nel lirismo, io invece amo attenermi al pratico ed effettivo..., tornando su quel benedetto *utile* che si fa molto sospirare, e senza di cui non si approda a nessuna conclusione valevole.

— Appunto; obbligare questo *utile* a diventare intimo amico e inseparabile compagno dell'arte drammatica è il problema alla cui soluzione ora dobbiamo applicarci indefessamente.

— E col suo progetto ha fiducia d'arrivare a questa soluzione?

— Un germe di soluzione spero che vi sia contenuto. Adempia ognuno la sua parte.... ripeto, ed io non intendo predicar soltanto, ma dar l'esempio. Il primo elemento d'un teatro nazionale, è quello d'aver buoni autori, e quindi ogni nostra cura sia rivolta a creare loro una posizione che alletti gl'ingegni più vigorosi e perspicaci. Ma tale posizione è necessario che sia fondata sul favore del pubblico; dando agio a questo di abituarsi alle produzioni italiane, e procacciando agli autori degno compenso, affinchè si dedichino esclusivamente all'arte, e la facciano progredire. In lei medesima volli trovare i mezzi per iniziare l'impresa, e spero di non essermi ingannato nella fiducia onde la reputai onorata presso i suoi cultori. Perciò formulai il mio progetto e lo diressi alle varie Società Filodrammatiche domandandone l'adesione, e alla stampa periodica chiedendone l'appoggio morale.

— E quale ne fu il risultato?

— In quanto alla stampa debbo esprimerle i miei ringraziamenti e la mia riconoscenza sia per la gentile premura con cui diede pubblicità al mio progetto, sia per l'approvazione e l'incoraggiamento onde volle onorarmi. In quest'occasione essa manifestossi veramente all'altezza del suo ufficio di custode del pensiero e vessillo della civiltà. Riguardo alle Società Filodrammatiche ricevetti subito da parecchie di esse l'invito a formulare un relativo regolamento per dar corpo al progetto. M'affrettai a corrispondervi,.... e se vuol prenderne visione, eccone un esemplare.

— Lo scorrerò col maggior interesse.

Onorevole Società Filodrammatica,

Tosto che pubblicai il mio progetto ebbi la soddisfazione di vederlo approvato da molti egregi pubblicisti e distinti letterati, e di vedermi comunicata da diverse Società Filodrammatiche la loro approvazione oltre ad un valevole appoggio relativo agli autori Drammatici. Mi si espresse però il desiderio di conoscere quali mezzi pratici avrei adoperati per attuare il mio concetto, ed è questo appunto che mi propongo presentemente di fare, offrendo al loro esame uno schema di

REGOLAMENTO

PER LA COSTITUZIONE DEL CONSORZIO ALL'INCREMENTO DEL TEATRO ITALIANO.

Art. 1. Ciascuna Società Filodrammatica che aderisce al mio progetto ne farà dichiarazione nella scheda inviatale in cui noterà il numero delle pubbliche recite annue che accorda di dare a beneficio degli autori italiani, e indicherà la Società consorella che desidera a direttrice in proposito.

Art. 2. Il 1° Luglio 1874, fatto lo spoglio delle schede, la Società eletta a direttrice ne riceverà da me immediato avviso nella certezza che non vorrà rifiutare

la fiducia accordatale; Altrimenti la medesima si pronunzierà per quella che crede più opportuna a surrogarla e così di seguito (se il caso lo portasse) fino a che una accetti l'incarico suddetto.

Art. 3. Lo scopo del Consorzio si è quello di migliorare possibilmente le sorti del teatro italiano, e ne è il mezzo più diretto l'incitare e sovvenire gli autori connazionali mediante premi pecuniarii.

Capitale.

Art. 4. I mezzi per costituire il capitale del Consorzio vengono forniti dalle somme introitate (detratte beninteso le spese serali occorrenti) nelle recite date dalle Società Filodrammatiche aderenti.

Art. 5. Tali somme saranno versate nella cassa della Società Direttrice, la quale procurerà di farle fruttare mediante compera di Cartelle di rendita italiana.

Società Filodrammatiche.

Art. 6. Le Società Filodrammatiche nell'adempiere all'obbligo assuntosi di dare il numero dichiarato di beneficiate, hanno libera scelta delle sere per dette rappresentazioni; ma per la maggiore possibile riuscita procureranno che queste abbiano luogo in giorni festivi.

Art. 7. Necessitando poi di stabilire per tempo un preciso bilancio, dovranno le schede essere firmate entro il Novembre, e le rappresentazioni compiute entro il Dicembre d'ogni anno, ed entro il Gennaio susseguente essere fatti tutti i versamenti.

Società Direttrice.

Art. 8. La Società Direttrice riceve e investisce, come abbiamo detto, il capitale sociale che amministrerà secondo lo scopo del Consorzio.

Art. 9. Riceverà da me copia dei lavori posti in iscena.

Art. 10. Nominerà tre persone (e le surrogherà all'occorrenza) le quali dovranno esaminare i lavori presentati al Consorzio e aggiudicare i premi meritati.

Art. 11. Fatte le riscossioni tutte, stabilirà subito il numero dei premi progressivi, cioè di tre gradi, e l'ammontare di essi a seconda del capitale.

Art. 12. Ricevuta dalla Commissione esaminatrice la dovuta relazione, avviserà tosto gli autori dei lavori premiati, mettendo a loro disposizione le somme relative.

Autori.

Art. 13. Gli autori che intendono concorrere al premio invieranno i loro lavori in doppio originale con le relative parti al mio indirizzo onde farli esaminare da persona intelligente e pratica, scritturata da me esclusivamente a tale scopo, e darò loro avviso il più presto possibile della rappresentazione o no, aggiungendo nel secondo caso relativa spiegazione.

Art. 14. Essi contraggono l'obbligo di accordare alle Società Filodrammatiche che appartengono al Consorzio i loro lavori gratuitamente acciò li possano rappresentare nei propri privati teatri; ed io, tranne che il diritto di ritenerli nel mio repertorio, non avrò privativa di sorta, che anzi, per quanto mi sarà possibile, procurerò di metter gli autori in comunicazione con altri Capo-comici allo scopo di farli addivenire a speciali accordi.

Commissione esaminatrice.

Art. 15. La Commissione esaminatrice leggerà i lavori che le verranno presentati dalla Società Direttrice, e in calce ai medesimi farà cenno dei proprii giudizi e si pronunzierà in favore di chi meriterà il premio assegnato.

Attore Michele Ferrante.

Art. 16. Appena nominata la Società Direttrice sarà mio obbligo di avvertire con apposita circolare tutte le Società consorelle, farne pubblicità nei più accreditati periodici e tener informata la Società Direttrice delle Piazze che percorrerò affinchè all'occorrenza ognuno

possa rivolgersi alla medesima per conoscere il luogo di mia dimora.

Art. 17. Esaminati i lavori, quelli che ne saranno meritevoli mi obbligo di rappresentarli con precisione, zelo e decoro.

Art. 18. Appena avrà avuto luogo la rappresentazione di qualsiasi lavoro, invierò copia del medesimo alla Società Direttrice comunicando le dimostrazioni del pubblico ed in seguito il giudizio dei pubblicisti, acciocchè la Società medesima possa presentare il tutto alla Commissione di esame, e questa pronunciarsi per il premio da destinarsi.

Avvertenza.

Art. 19. Quelle Società Filodrammatiche che intendessero recitare uno o più lavori stati da me rappresentati non avranno che a rivolgersi alla Società Direttrice per ottenerne la copia relativa mediante però la rimessa per la copiatura.

Art. 20. Tutte le spese occorrenti di stampa, posta, ecc., per l'attuazione del Consorzio, saranno a mio carico totale, senza che in avvenire io possa menomamente pretenderne il rimborso.

Bologna, 1 Giugno 1874.

Michele Ferrante.

CONSORZIO FILODRAMMATICO NAZIONALE

PER L'INCREMENTO DEL TEATRO ITALIANO

MODULA D'ADESIONE AL PROGETTO DI MICHELE FERRANTE				
NOME DELLA SOCIETÀ	RESIDENZA	FIRMA DEI MEMBRI DELLA PRESIDENZA	Numero delle recite che accorda nell'anno 1874	OBLAZIONE per l'anno 1874
				L.

Nel sottoposto spazio verrà nominata la Filodrammatica che si desidera a Direttrice e, fatto lo spoglio delle schede, sarà eletta quella che avrà ottenuto maggior numero di voti.

NB. Nel caso che lo Statuto di qualche Società escludesse qualsiasi beneficiata, oppure se qualcuna preferisse un oblazione qualunque, potrà con questa supplirvi.

L'adesione non è obbligatoria che per un solo anno, e detto obbligo cesserà se la Società per circostanze impreviste avesse a sciogliersi anticipatamente.

MICHELE FERRANTE.

— Ho letto;... ed in seguito?

— Ne feci subito spedizione alle onorevoli Società Filodrammatiche, le quali s'erano messe meco in comunicazione; dopo di che mi pervennero varie firme dei rispettivi presidenti apposte alle schede. Fra le altre debbo far menzione della signora Carolina Malfatti, già attrice della compagnia Reale Sarda in unione alla Marchionni ed alla Ristori, ed ora residente a Torino, dove dirige una scuola di declamazione da cui uscirono molte distinte artiste, fra cui le signore Adelaide Tessero, Giacinta Pezzana e Annetta Campi. L'egregia signora Malfatti volle assumersi l'impegno di dare coll'intervento de' suoi allievi due beneficiate nel corrente anno 1874, ed iniziare così il Consorzio a vantaggio dei novelli autori nazionali. Qual Società direttrice la maggioranza dei voti elesse la Filodrammatica di Roma; ma siccome nella capitale ne esistono tre tutte composte di côlte ed onorevoli persone, così mi sto attendendo la partecipazione di quale abbia accettato l' incarico.

— Non dubito punto che queste non tarderanno a decidere quale di esse abbia da assumere la direzione del Consorzio, la cui istituzione, prosperando, aiuterebbe assai l' incremento del teatro nazionale; tanto più che il mandato della Società si limiterebbe a farsi depositaria delle somme incassate dalle Filodrammatiche consorelle, e poscia distribuirle agli autori, a cui andranno devolute. Ma siccome le ipotesi sono sempre permesse, ne voglio far una nel presente caso, cioè, che nessuna delle dette Società accettasse l' incarico. Allora a qual rimedio penserebbe ella d' appigliarsi?

— Considero la sua domanda come una ipotesi lontanissima dall' avverarsi.

— Tuttavia risponda.

— Ebbene, dato il caso, che nessuna delle Società Filodrammatiche italiane accettasse quell' incarico, mi rassegnerei, (e con quanta malavoglia!) rilasciando le regolari ricevute a disimpegnare io stesso le mansioni di cassiere del Consorzio.

— Poichè voghiamo colla vela dell' ipotesi, non le

dispiaccia, ch' io ne scopra un' altra. Non è già ch' io la creda realizzabile, tutt' altro! ma d' ogni questione ho l' abitudine di ventilarne minutamente il *pro* ed il *contra*. Or bene, supposto, che ad onta del suo buon volere, della sua attività e del suo impegno da una parte, e le beneficiate delle Filodrammatiche dall' altra, le somme introitate fossero così esigui e meschine da essere non soltanto insufficienti a presentare indizio di carriera agli autori, ma nemmeno tali da permettere alla dignità di quelli che si slanciarono nell' arringo di accettarle? dinanzi a questo glaciale disinganno che le rimarrebbe?

— A me? il rammarico d' artista che vede svanire una speranza molto cara e molto accarezzata, e la coscienza d' aver adempito al mio dovere.

— E non vede altre conseguenze?

— Capisco a che vuol alludere. Alle beffe ed agli scherni di cui certi maligni si compiacciono di coprire gli sforzi altrui resi impotenti dalla fatalità delle circostanze, malgrado ogni solerzia ed ogni buon volere. Ma ella può ben credere che di costoro io non m' occupo; il loro sogghigno non giunge mai a toccare la veste di chi avendo dinanzi un lodevole scopo s' adopera con ogni mezzo per raggiungerlo, e quando pure cada, non si lascia nè abbattere, nè scoraggiare. Avanti, avanti! è il nostro grido di guerra, e sarà sempre la mia divisa. Che i maligni ed invidiosi ridano sul danno della nazione e della civiltà; è loro compito rallegrarsi del male, come è compito nostro tendere continuamente al bene. Ma le loro risa non tornerebbero a disdoro dei nostri infruttuosi conati, bensì a vitupero di quella inerte maggioranza che allo spettacolo della lotta fra una splendida idea di progresso e di civiltà, e gli sforzi di chi tenta seppellirla nel ridicolo, invece d' aiutare efficacemente la causa buona, se ne rimane apatica, inerte e indifferente. Del resto, per concludere, io l' assicuro che nutro fiducia nella riuscita del mio progetto, e nel vantaggio che ne deriverà alla formazione del teatro nazionale.

— Alla sua fermezza e costanza arriderà certamente la più brillante riuscita. Sono anni che si va sospirando questo benedetto teatro nazionale, e tutti saluteremo con entusiasmo qualunque tentativo che accenni di tradurre quel desiderio in realtà. Il suo progetto fu accolto dalla stampa col massimo favore, ed una più lieta e generale accoglienza verrà fatta alla sua attuazione. È facile arguirlo dall'interesse che si va dimostrando per tutto ciò che riguarda quest'idea del teatro nazionale. Mi vengono appunto in mente le discussioni animatissime che suscitò l'opuscolo del signor Righetti direttore dell'Accademia del teatro milanese, opuscolo intitolato: *Facciamo un teatro nazionale.* Lo conosce?

— Per combinazione l'ho in tasca, eccolo.

— E qual sarebbe la sua opinione in proposito?

— La pregherei a permettermi di tacere, perchè trattandosi d'un progetto della natura del mio, il mio parere potrebbe non sembrar disinteressato ed imparziale.

— Ho troppa stima di lei per supporre una mira secondaria nel suo giudizio. Eppoi lo stesso signor Righetti, glie n'ha dato l'esempio coll'annotazione che la riguarda, e che dice: « *Il signor Michele Ferrante mise fuori in questi giorni un suo progetto, nel quale fra le altre cose vorrebbe dare il bando a qualunque lavoro drammatico straniero. Come mai questa idea possa germogliare nel capo d'un uomo serio è inconcepibile! L'arte è cosmopolita, l'arte non ha confini politici o geografici, l'arte ha bisogno d'espansioni e non di restrizioni. Un lavoro straniero quando sia ottimo è lavoro mondiale, e quando sia ben tradotto, — giacchè tutto sta qui! — esso diventa lavoro italiano. Il teatro nazionale da me proposto avrà, speriamolo, molti lavori italiani, ma rifiutare, per principio, le creazioni del genio non italiano mi parrebbe gretteria.* » Mi pare che l'esempio del signor Righetti le dia molta libertà di apprezzamento, sciogliendola persino da certi riguardi soliti ad aversi fra avversari.

— Come? ella ci dichiara avversari?

— È una parola che m'è sfuggita in causa del tono acre e dottorale che adopera verso di lei il direttore dell'Accademia milanese.

— Non piace a lei codesto tono?

— Si può essere d'opinione contraria, ed enunciarla con maggior garbatezza d'espressioni, e non dichiarare l'idea dell'avversario *una gretteria inconcepibile in un uomo serio!*

— Ed ella fra le due opinioni, quale crede migliore?

— Ciascuna è buona a suo posto. Pel signor Righetti che intendeva fare una compagnia modello, e fornita d'un repertorio anche modello certamente non conveniva escludere in massima i lavori stranieri. Le sue ragioni sono applicabilissime alla compagnia Milano-Roma da lui ideata, ma ebbe il torto di non osservare che il progetto Ferrante è d'un'altra natura. Qui non si tratta (per ora) che di gettare una parte delle fondamenta dell'edifizio, non già costrurre di sbalzo l'edifizio stesso. Non potendosi far tutto insieme, ella prudentemente si accinse a fare un passo alla volta; e visto che prima necessità d'un teatro nazionale è d'aver buoni autori, si dispose a creare loro una carriera che alletti gl'ingegni ad avventurarvisi. Non so come il signor Righetti non abbia sentita l'eccellenza di questa idea, e siasi peritato a trattarla con noncuranza, per non dire disprezzo. Voleva forse che in un progetto destinato a produrre buoni autori italiani si facesse luogo a produzioni straniere? Sarebbe stato un fallire al proprio indirizzo.

— Ella mi pone la questione ne'suoi veri termini. Tuttavia nella mia idealità d'artista faccio un passo più avanti, collocandomi sopra un punto di vista più elevato. Il signor Righetti intitolò il suo opuscolo: *Facciamo un teatro nazionale.* Comincio da qui la discussione. Che si deve intendere con questa espressione di *teatro nazionale?* Al mio debole giudizio sembrerebbe che debba significare: un teatro che riproduca la nostra società, la nostra vita nazionale in tutte le sue manifestazioni — la nostra essenza artistica in tutte le espansioni di cui è suscettibile, in tutte le creazioni che le possono inspirare i nostri fasti storici, le nostre aspirazioni verso l'avvenire, i nostri costumi, le nostre tendenze,

le nostre idee della vita. Un teatro, insomma che rifletta la fisionomia del nostro popolo, e sia per noi caratteristico come lo è la purezza del nostro cielo, lo splendore delle nostre campagne. Per i lavori stranieri abbonderebbero teatri ed interpreti, splendidi gli uni, ed eccellenti gli altri. Quindi l'arte cosmopolita avrebbe in ogni città i suoi rappresentanti, che ne porterebbero la bandiera con onore; e il pubblico non verrebbe defraudato d'alcun capolavoro straniero. Sotto il vastissimo manto dell' arte c' è luogo per ciascuna delle sue forme; e queste brilleranno di più limpida luce se a ciascuna si farà un posto libero da altre ingerenze. Pertanto si abbia l' orgoglio di fare il posto più bello all' arte nostra, di sacrarle un tempio dove ottenga un culto esclusivo. Si dubita forse ch' essa debba impallidire al confronto della drammatica straniera? ciò equivarrebbe a dubitare del genio nazionale, e a tal riguardo ne discorsi anteriormente....

— Sì, e mi convinse che questo dubbio non ha ragione d' esistere.

— Solleviamoci adunque ad un ideale puro e schietto di questo teatro nazionale, destinato a diventare uno dei più mirabili ornamenti della patria e della civiltà nostra. Non si ha forse in proposito di renderlo modello d'ogni altro, o almeno tale che sia a nessun altro secondo? di riconquistare con esso quel primato letterario che in altri tempi abbiamo goduto, e che le circostanze politiche, non già la deficienza dell'ingegno italiano ci hanno fatto perdere? È questa l' idea che a tutta prima è riflessa dal semplice suo titolo, e non so in che modo il signor Righetti voglia darvi un' altra interpretazione. Egli tacciò di gretteria il mio proposito di formare un repertorio tutto italiano, ed io invece trovo che la sua correzione fallisce allo scopo che abbiam di mira. Introducendo le produzioni straniere in un teatro, si avranno spettacoli commendevoli sopra mille riguardi, e per concedere tutto, anche perfetti, ma non si avrà mai un teatro nazionale.

— Quindi usando le stesse frasi di lui, si può dire:

che è inconcepibile come mai possa germogliare nel capo d'un uomo serio l'idea di formare un teatro nazionale, senza aver per regola di espellere da esso ogni lavoro straniero!

— Infatti senza di questo il titolo del teatro sarebbe una derisione; e gli autori d'oltr'alpe sogghignerebbero vedendoci applicare l'epiteto di nazionale a ciò ch'è loro prodotto.

— L'idea del signor Righetti d'unire al teatro nazionale una compagnia permanente la trovo buona.

— Anzi è ottima; ed io vado più oltre di lui a tal proposito. Egli sceglierebbe per residenza del teatro due città Milano e Roma tenendo la compagnia cinque mesi in un posto e cinque nell'altro. Io invece la vorrei stabile tutto l'anno. I vantaggi che da questo sistema possono derivare sono moltissimi, dei quali parte economici e parte artistici. Nella prima categoria vanno compresi i risparmi della spesa, non indifferente, per viaggi e per l'adattamento delle decorazioni ai palcoscenici dei diversi teatri. Nella seconda categoria si trovano vantaggi ben più importanti; cessato l'incomodo di mutar continuamente residenza, l'attore acquista tutta la calma e il tempo necessario per dedicarsi allo studio. Inoltre trovandosi egli sempre a contatto collo stesso pubblico si stabilisce quella simpatia reciproca tanto atta ad incoraggiare l'artista. Questi studia il gusto e l'esigenze degli spettatori, e impara a soddisfarli raffinando l'arte propria. Per ultimo la permanente farebbe entrare l'attore nell'intima società, della quale ha d'uopo di conoscere gli usi, ciò che gli è reso impossibile dalla vita ambulante e girovaga. Ma il progetto del signor Righetti distrugge in gran parte questi vantaggi limitando a soli cinque o sei mesi la residenza della compagnia nella stessa città.

— Dunque, ella sarebbe di parere di stabilir la permanente in una di queste due città. E quale preferirebbe?

— Per l'una milita la considerazione che è capitale del regno, quindi il centro della vita politica del paese;

l'altra che è ben degna del suo titolo di capital morale va considerata come il centro della vita intellettuale. L'arte è in entrambe coltivata ed amata, quindi reputo che non tarderanno ad istituire sì l'una che l'altra una compagnia stabile. Tuttavia una città dove appaiono le condizioni più propizie per una simile istituzione, io non esiterei ad affermare che sia Torino. Colà il popolo da lunghi anni educato ad una vita indipendente e libera, di carattere fermo ne' suoi propositi, e attivo nelle sue intraprese, amante del lavoro perchè vero mezzo di benessere e dignità nazionale, cultore di tutte quelle civili discipline che arrecano onore e prosperità al paese, sente profondo affetto per l'arte drammatica. Ciò è naturale essendo essa educatrice elettissima del cuore e della mente, e inspiratrice di magnanimi e virtuosi sensi. Torino dopo aver rappresentata la parte di protagonista nella grand'opera dell'italiano risorgimento, ha ceduto alla monumentale Roma, alla città dei secoli il compito di dirigere le sorti della nazione redenta; e si racchiuse nella nobile aspirazione di porgere all'Italia un modello di esistenza cittadina. Il rigoglio di vita che le ferve nel seno tutto è rivolto nella pratica dei mezzi che valgono a farla camminare rapidamente nella via del progresso. Affidare a quel popolo una delle migliori istituzioni artistiche mi sembra un concetto rettissimo. E lo stesso passato ci dà prove in appoggio d'una felice riuscita. Torino sostenne e onorò per tanti anni la permanente compagnia Reale Sarda. A Torino in epoche più prossime a noi abbiamo visto compagnie rimanere stazionarie pel corso non interrotto di sei mesi.

— Il difficile consisterà nel vincere l'abitudine di veder sempre compagnie nuove; in questa varietà esiste una fonte di diletto.

— Ma sarà compensata da un'esecuzione migliore in riguardo tanto agli artisti che alla messa in scena.

— E crede ella impresa ardua l'istituire codesta permanente?

— Se non ardua, almeno tale da non trattarla alla

leggiera, per non andar contro a disillusioni e danni. Tutte le innovazioni per quanto belle ed utili richiedono tempo e fatica per farle attecchire. Quando un'abitudine è invalsa nell'uomo non riesce cosa di lieve momento lo sradicarla. Però tali considerazioni non devono arrestar nessuno, ma soltanto farlo proceder cauto, fargli studiare il cammino prima di muovere il passo, e prepararsi per ogni possibile evenienza i mezzi di superare gli ostacoli, che un intelletto sagace sa sempre prevedere.

— Arguisco ch'ella serba l'intenzione d'istituire a Torino una compagnia permanente.

— Sì, lo confesso, accarezzo quest'idea.

— Ed ha già tutto disposto per attuarla?

— Tutto no; ma sono già avanti.

— E il resto non mancherà.

— Lo spero, ma non posso accertarlo per ora. Ho per massima di non dar le cose per decise se non quando posseggo tutti i mezzi per mettermi all'opera. Perciò aspetto a manifestare la mia ferma risoluzione quando siansi avverate certe contingenze.... non andrò molto, credo, a conoscere che cosa mi sia concesso di promettermi.

— Così mi piace; fatti e non chiacchiere.

— Davvero? allora uniformandomi pienamente alla sua massima le terrò nascosti i mezzi coi quali mi lusingo di effettuare il mio intento. Se tutto m'andrà a seconda lo vedrà eseguito, e basta.

— E introdurrà delle modificazioni alle disposizioni attualmente in uso nei teatri?

— Certo; qualche modificazione converrà introdurla.

— Per esempio: il signor Righetti propone (a pag. 18) di *abolire assolutamente il micidiale sistema degli abbonamenti....* e a tal proposito si riferisce appunto l'osservazione che si trova a pag. 12. — *I capo-comici che mantengono le promesse del cartellone e rappresentano le dieci novità annunciate fanno dieci fiaschi o semifiaschi, perchè gli abbonati, per timore di repliche, s'incaricano addirittura di freddare le produzioni se buone, e di trat-*

tener l'entusiasmo se ottime. Il resto del repertorio è composto appunto dal Marito in campagna, *dalla* Missione della donna *e dal* Vizio di educazione: *stimabili lavori, ma che tutti sanno a menadito! Perciò teatri semivuoti: perciò tutt'altro che buoni affari: perciò l'odierna decadenza drammatica italiana.*

— L'abolizione dell'abbonamento in teoria è un'ottima idea, ma per tradurla in pratica occorrono parecchie avvertenze e precauzioni. Abbordiamo il punto vero della questione. Da chi è frequentato il teatro? dall'aristocrazia, dalla borghesia, e dall'artiere. La prima classe non si cura dell'abbonamento, e per ragioni che qui torna inutile d'esporre: essa non vuol ridurre ad una identica e consecutiva le distrazioni e i divertimenti delle sue serate; quando le accomodi leva il biglietto d'entrata, e la cosa procede in via normale. Riguardo alla classe degli artieri che obbligati l'intero giorno al lavoro, non possono approffittare del trattenimento scenico che nei giorni festivi, l'abbonamento è anche fuori di questione. Resta il ceto borghese, nel quale si comprendono negozianti, impiegati, artisti, ecc. Questi portano al teatro il maggior contingente, formando la parte della popolazione che più apprezza e coltiva gli spettacoli drammatici. Molti di essi se ne formano un'abitudine continua, un'occupazione effettiva della mente; altri si recano a teatro per economia, ovvero se ne fanno un luogo di ritrovo, approffittando del ribasso che loro si accorda, e in caso contrario prenderebbero forse altra direzione, procurandosi un altro mezzo di passar le serate. E il danno della loro assenza verrebbe seguito da un secondo, cioè che questi, per motivi facilmente comprensibili non mancano di attirare allo spettacolo persone loro conoscenti, le quali levano intero il biglietto d'ingresso. In ogni costumanza della vita l'abitudine è una forza prepotente, e bisogna perciò con ogni mezzo sviluppare questa forza quando si vuol giungere a proficui risultati. Una compagnia che prende l'impresa d'un teatro ha bisogno d'entrare in favore del pubblico così da aver seralmente uno stabilito concorso; e per

una impresa permanente dove l'impulso della novità è in breve perduto, sarebbe dannoso qualunque provvedimento che minacciasse di scemare questo concorso. La soppressione dell' abbonamento conduce in linea retta a tal risultato. Chi vuole una prova del mio asserto consulti i registri degl' incassi di qualunque proprietario di teatro, e rileverà che il termometro degl' introiti serali segna alto o basso, in proporzione diretta del maggiore o minor numero degli abbonati inscritti. Infine una prova convincentissima la porge il teatro Manzoni, che nell'occasione della sua apertura essendo escluso l'abbonamento, si riscontrarono introiti inferiori a quelli che dalla medesima compagnia vennero ottenuti in seguito col ristabilire l'abbonamento.

— E dunque? non vi sarebbe un ripiego, un rimedio anche per questo?

— Nutro fiducia che ci sia.

— Ha qualche nuova idea in proposito?

— Appunto.

— Si può conoscerla?

— Mi riserbo di metterla in pratica senza farla antecedentemente di pubblica ragione, a fine di poterla variare e modificare qualora non corrispondesse interamente ai vantaggi che ne attendo, cioè di conciliare coll' uso dell' abbonamento il buon andamento degli spettacoli. Per ora non reputo di mia convenienza esporla alla critica delle congetture. Voglio addirittura che venga sanzionata dall' esperienza.

— Se il terreno è fecondo non mancheranno buoni frutti.

— Questo *se* mi fa supporre ch' ella dia un' importanza esagerata all' apatia e indifferenza del pubblico.

— Fu una mera ipotesi....

— La quale di giorno in giorno va dissipandosi dinanzi a molteplici fatti che la dimostrano insussistente. Basti citare le consecutive repliche a richiesta di lavori italiani avvenute non di rado in questi ultimi anni, da cui appare evidente come vadi sviluppandosi il gusto pel teatro drammatico. È innegabile che su questa via

si è fatto un progresso non lieve. Inoltre l'aumento dei prezzi d'ingresso verificatosi in molti teatri, senza che diminuisse l'affluenza degli spettatori, è un sintomo che la passione per quest'arte va sempre acquistando favore in seno del popolo.

— Queste sono ragioni sostanziali....

— E questa passione si cambierà in un vero culto quando gli spettacoli saranno portati a quel grado di perfezione, per ottener la quale si va da tempo formulando progetti su progetti.

— E che pur troppo sinora rimasero allo stadio di progetti.... sebbene il suo sia in via di attuazione. Scusi sa, ma io son franco.

— Dia tempo al tempo.

— Ma in quanto a quello del signor Righetti, cosa ne dice?

— Ecco, a mio parere, c'è del buono, e quando venisse attuato, ne risulterebbe se non l'istituzione desiderata del teatro nazionale, certamente un miglioramento delle condizioni presenti. Ma parmi falso il punto su cui volle basarsi rivolgendosi a degli eventuali azionisti, presumendo di smezzare il suo intento fra una speculazione e fra il decoro dell'arte. Produce una cattiva impressione là dove si esprime: (pag. 8) *Io parlo a dei possibili azionisti, e ammetto che lo scopo nostro non può essere puramente il* DECORO DELL'ARTE, *ma dev'essere sopratutto una* SPECULAZIONE SOLIDA E PRODUTTIVA. Questo è linguaggio d'affarista e non d'artista. Quando l'arte copre della sua veste la nuda speculazione, dà a temere che abbia già perduti i suoi santi entusiasmi, la sua pura fede, il suo culto dell'ideale e allora invece di salire verso il tempio del Bello va a mescolarsi fra gli aggiottatori della Borsa. Ben lontano dall'asserire nel signor Righetti queste intenzioni, voglio soltanto indurre che gli azionisti, a cui si rivolge, potrebbero spinger l'arte su questa via, ch'egli indirettamente loro addita. È vero che s'affretta ad aggiungere: *non dimentico però che in fatto d'arte il mezzo migliore per fare una* SPECULAZIONE SOLIDA E PRODUTTIVA

è precisamente quello di non tradire il DECORO DELL'ARTE. Ma io lo inviterei a riflettere che la speculazione è sempre una cattiva compagna dell'arte, e i suoi consigli, la sua ingerenza non possono a meno di riuscirle perniciosi. Che ne dice ella?

— Io dirò che quando è un artista che della propria arte cerca di trar vantaggio ed utile, egli può conciliare quella e questa in modo che non si urtino, anzi che l'una sia d'aiuto all'altra, poichè è certo che i guadagni dell'arte costituiscono la base della vita e prosperità della medesima; ma quando fosse un speculatore che intendesse puramente di trarre interesse dall'arte, nulla più facile che ne tradisca il decoro, e lo riduca ad un affare.

— Infatti son d'opinione che il progetto Righetti sia stato generalmente considerato più come una proposta speculativa, che come un appello agli amatori dell'arte: diffatti non si sa quanti azionisti abbiano aderito a quel progetto.

— Io faccio voti però onde abbia effetto, poichè il signor Righetti manifesta d'aver un concetto molto pratico ed esatto delle riforme da introdursi nel teatro. Uno dei bisogni più sentiti, è quello di rimediare al *cattivo e insufficiente allestimento scenico*, che giustamente è da lui messo in prima linea fra i diffetti delle nostre rappresentazioni drammatiche. Ma il provvedervi come si conviene al decoro dell'arte sarà ben difficile finchè si avranno compagnie ambulanti. Non v'è che un teatro stabile, che possa avere un allestimento scenico inappuntabile. I proprietari di teatri, che in regola generale badano soltanto alla speculazione, riguardo ai scenari se la spicciano con otto o dieci teloni (unitamente al barocchismo dei panni e delle quinte) e con ciò ritengono d'aver completata la cosidetta dote del palcoscenico. In Francia, in Germania, in Spagna, ecc. i teatri sono provvisti abbondantemente di quanto occorre per la scena, ed eguale sistema dovrebbe essere adottato in Italia. Così verrebbe tolto pei capo-comici quel gravissimo inconveniente di dover possedere scenari proprii

e farli trasportare qua e là, e di più doverli adattare alle dimensioni dei palcoscenici dei varii teatri che si percorrono. Le compagnie a questo proposito non dovrebbero possedere altro che i così detti spezzati particolari ed appositi di certe produzioni. Così per quanto riguarda il scenario si otterrebbe quella precisione d'allestimento che sinora presso le compagnie italiane si trova allo stadio di solo desiderio, e della quale il signor Righetti (bisogna rendergli questa giustizia) non lascia diffettare il suo teatro Milanese. È vero altresì che le compagnie si curano di questa importantissima parte della rappresentazione, praticando il nuovo e naturalissimo metodo delle camere parapettate, ed inoltre sul palcoscenico si fa sfoggio di lusso, ma un insieme perfetto è difficile incontrarlo. Molte altre cure ed innovazioni occorrono al riguardo. È necessario che fedelmente siano riprodotti i costumi del tempo e le condizioni del luogo. Perciò bisogna abolire anzitutto quell'uso antico e barocco delle quinte; perciò non si deve vedere una scena rappresentante un carcere, (qual sarebbe un sotterraneo storicamente angustissimo dei Pozzi di Venezia) vasto come una sala da ballo; perciò.... ma son tanti gli esempi d'infrazione alla verità ch'io potrei citare in proposito, che mi trovo imbrogliato nella scelta....

— Ne ho rilevati in gran quantità nelle produzioni che ho udite. Sono sbagli che saltano di subito all'occhio, e danneggiano molto l'illusione.

— Inoltre nel vestire bisogna introdurre precisione maggiore, affinchè più non si vedano attrici, che debbono raffigurare un'umile contadina, comparire in scena vestite con stoffa di raso (come io stesso osservai), oppure un attore che deve rappresentare un pitocco, abbigliato con abiti affini alla condizione del personaggio, ma con stivaletti di vernice nel piede, con una cravatta di seta e relativo colletto all'ultima moda. Conviene aver cura degli accessori altrettanto che del principale, e la storia dei grandi attori ci narra come a questo proposito fossero rigorosissimi. Succede pure di vedere

sbagli riguardo ad epoche, per esempio, personaggi italiani del secolo XIII abbigliati alla spagnuola col costume del secolo XVI; però nelle compagnie primarie questo diffetto si nota difficilmente. Ma la completa applicazione di un perfetto sistema di messa in scena la credo più attuabile in una compagnia permanente.

— Questo è il gran tasto!

— È il punto cardinale per l'attuazione del teatro nazionale.

— Per il quale, sembrami, necessitano riforme ed innovazioni profondissime.

— Diffatti il signor Righetti propone di formare *una compagnia drammatica italiana ricca di elementi nuovi.* E prosegue: di poca spesa nei primi anni.

— Ciò parrà ottimo alla speculazione. Ma naturalmente questi elementi nuovi saranno del pari inesperti dell'arte.... e supponendo anche in loro una buona disposizione per la medesima, da tali elementi quale esecuzione possiamo riprometterci? La risposta è certamente poco lusinghiera.

— È vero però che il signor Righetti assicura che applicherà loro fin dalla prima sera un metodo di recitazione, di cui egli possiede la privativa, e che offre il gran vantaggio di bandire dalla scena fin l'ultimo sospetto del falso e del convenzionale. In altre parole dichiara ch'egli possiede la *scuola del vero* e che ne dimostrerà la perfetta applicazione nella sua compagnia. Una tale asserzione ci fa scrollare il capo invece di guadagnare la nostra fede. E dicendo noi, intendo gli artisti in genere, i quali sanno quanto costi rendersi padroni dell'arte loro. Gli attori non s'improvvisano, ma si formano dietro studi ed esercizi prolungati.

— Egli intese dire che adatterebbe il sistema adoperato per la compagnia Milanese, a cui sorrise il favore del pubblico.

— Suppongo anch'io che abbia avuto l'intenzione di significare ciò. Ma in tal caso non ha riflettuto che altro è il dialetto, altro è la lingua. Sovente attori che in dialetto fecero ottima prova tentarono l'italiano, e la loro

valentia, il loro metodo naturale si trovò d'un tratto svanito.

— Collo studio e coll'applicazione potrebbero riuscire anche in questo genere.

— Sì, ma è necessario un maestro che li guidi, e da una parte non li lasci trascorrere all'esagerazione, dall'altra non lasci prevalere quel metodo che coll'appellativo di naturale, infesta le menti di parecchi fra i giovani artisti. Abbiamo anche noi i nostri innovatori che vogliono tutto disfare e riformare dicendosi seguaci della scuola del *vero*; e chiamano *vero* le aberrazioni della loro mente. Udii una volta uno di questi recitare una dichiarazione d'amore con tale languidezza che pareva parlasse della cosa più indifferente del mondo. Fattogli il giusto appunto dal direttore, gli rispose: « è commedia quella che recito e non tragedia. » Povera arte! è così che vieni interpretata da chi pretende riformarti? Tu che sei lo specchio della natura, domanda a costoro: se non sentirono mai al soffio delle passioni fremersi il sangue nelle vene, sobbalzare il cuore nel petto, contrarsi i muscoli sotto la violenza del pensiero, e la voce uscir concitata dalla gola. Se ciò hanno sentito, di' loro che l'uguale succede in tutti gli uomini dotati di fibre sensibili, e che la commedia al pari della tragedia riproduce sentimenti e passioni, ed è compito dell'arte il rifletterne la vivente immagine. Se poi nulla di ciò essi hanno mai sentito, allora, o Arte divina, impugna il tuo staffile, e scaccia dal tuo tempio, costoro che profanano il tuo culto, di cui sono incapaci ad avere un'idea.

— In ogni ramo scientifico ed artistico si vede l'albagia e l'ignoranza porre ostacolo al progresso e guastare il gusto del pubblico.

— Ma ci sono rimedi contro di essa, e chi fa bene tosto o tardi ottiene la dovuta giustizia. Riguardo all'arte nostra ho molti argomenti per indurre che il gusto del pubblico si vadi perfezionando, e che fra breve non tollererà più sulla scena alcun diffetto di freddezza, o d'affettazione. Riunendo tutte le forze di cui l'arte può disporre assai facilmente si giungerebbe a tal risultato.

Bisogna adoperare tutti i mezzi atti ad influire sul pubblico per infondergli il concetto del vero, del bello e del buono. affinchè ne divenga giudice retto e sicuro. Massimo soccorso dobbiamo perciò attenderci dalla stampa periodica, la quale si merita caldi ringraziamenti per l' interesse onde si occupa degli spettacoli drammatici. Il vederli trattati dal giornalismo con serietà di apprezzamenti, e colla stima dovuta concorre ad acquistar loro il favore del popolo. Oltre la rubrica di critica giornaliera valgono le apposite appendici ad infondere il retto criterio dell' arte. Il teatro potrebbe muovere altre lagnanze, ma non quella d'essere lasciato in obblio dagli organi della pubblica opinione. Si assiste inoltre ad un fatto che promette bene per l'avvenire. Distinti ingegni si dedicano particolarmente al ramo della critica drammatica, e per mezzo della stampa vanno discutendo sulle varie forme, tendenze e regole di essa. Ammettiamo pure che alcuni di essi abbiano idee erronee, il che è inevitabile, poichè fra avversari militanti in sostegno d'un diverso principio è ovvio che uno di essi dev' essere dalla parte dell'errore, tuttavia la manifestazione delle loro idee tornerà sempre in vantaggio dell' arte. Dalla discussione deriva la scintilla del vero e sì il pubblico che gli artisti da simili dibattimenti traggono limpidi ed elevati criteri sull'arte. Eppoi bisogna riconoscere il principio, che tutti i generi sono buoni, purchè non offendano quelle regole primitive fondate sul senso comune. Libero agl' ingegni d'avventurarsi sulla via più adatta alla loro maniera di sentir l'arte, e giovarsi, dei mezzi che meglio si attagliano alla natura delle loro concezioni. Libero ai critici di preferire questa a quella forma drammatica, quand' anche portino agli estremi il loro principio, e vogliano bandire dal teatro tutto ciò che in esso non sia rigorosamente compreso. Così ne viene che le singole idee degli uni e degli altri esposte nitide e scevre d' ogni estraneo ingrediente brilleranno di luce propizia per giudicare della loro importanza e valore. Il teatro aspetta molto dalla critica, e questa si palesa disposta a far molto per lui.

È non occorre di portare in campo le solite raccomandazioni ed aspirazioni per una critica illuminata ed imparziale. In tutte le cose v'è del buono e del cattivo, e quando fatta la somma si nota la prevalenza della prima qualità, bisogna dichiararsi contenti e soddisfatti. È riguardo al fatto nostro il buono supera il cattivo, il quale, speriamo, andrà scemando ancora di giorno in giorno. Sarebbe una vera ingratitudine per gli artisti il non riconoscere l'impulso arrecato all'arte dagli eletti ingegni che coltivano la critica con zelo e con discernimento. Sieno grazie a loro che non mancano mai d'applaudire ed incoraggiare i conati dei buoni, e censurare i traviati. Che la loro voce sia ascoltata da quelli cui è diretta; che il loro esempio sia imitato dai loro colleghi. Allora non più una speranza, ma una certezza diverrebbe l' attuazione del teatro nazionale e corrisponderà all'altezza del suo cómpito un'arte quale la drammatica che come faro rischiara la via della civiltà e del progresso.

FINE.

MILANO - CARLO BARBINI - EDITORE

GALLERIA TEATRALE

A C.mi 60 AL NUMERO

VOLUMI PUBBLICATI.

1. *I Miserabili*, dramma di V. Hugo. Ridotto da Castelvecchio.
2. *Cuor di Giornalista. — Le apparenze ingannano*, di M. Valvasone.
3. *Il Maledetto*, dal rom. dell'Abate — trad. di Castelvecchio.
4. *Un Matrimonio per testamento. — Un Marito senza occupazioni. — Mefistofele. — L'innamorato della Luna.*
5. *L'ultimo giorno di Maria Stuarda — Una vittoria dell'amor figliale*, ad uso delle case d'Educazione, di P. Thouar.
6. *Diana la Peccatrice. — Ciò che succede alle Ragazze*, di L. Vicenzi.
7. *L'unico figlio*, di A. Salvini. — *Volubilità e capriccio*, di C. Ferrari.
8. *Un Gentiluomo Savoiardo. — La vendetta del tempo*, di L. Vicenzi. — *Il Piccolo Paggio*, di G. Genoino.
9. *Il Navicellojo del Pignone*, di E Montazio. — *Gli uccelli in gabbia*, di E. di Najac.
10. *Un'eredità di sangue*, di E. Montazio. — *L'ultimo idolo.*
11. *La Compagnia delle Indie*, di Adolfo Lena. — *Il Buffone del Principe*. Riduzione di Valerio Busnelli.
12. *L'Amico delle Donne*, di A. Dumas (F.), vers. di Montazio.
13. *Una Busta da lettere*, di E. Ivaldi. — *Progressisti, Ciarlatani e Retrogradi*, di A. Sabbadini.
14. *La Lega Lombarda*, di Giuseppe Tradico.
15. *L'amore di un Operajo. — Un Dramma in famiglia*, di M. Valvasone.
16. *Celeste*, Idilio campestre in quattro atti di L. Marenco.

17. *Marcellina*, dramma in versi in tre atti. — *Una fortunata imprudenza*, commedia in due atti di L. Marenco.
18. *Giorgio Gandi*, bozzetto marinaresco in versi. — *L'Eredità dello Zio*, di Leopoldo Marenco.
19. *Tecla*, dramma in cinque atti di Leopoldo Marenco. — *S. Antonio mediatore al matrimonio*, comm. dello stesso.
20. *Un malo esempio in famiglia*, dramma di L. Marenco.
21. *Speronella*. Tragedia in cinque giornate di Leopoldo Marenco.
22. *Saffo*. Tragedia in cinque atti di Leopoldo Marenco.
23. *Piccarda Donati*. Tragedia in cinque atti di L. Marenco.
24. *Chi tardi arriva bene alloggia*, commedia in tre atti di Pietro Amadio. — *La forosetta capricciosa*, farsa in due atti.
25. *Il Ministro Prina*, dramma in cinque atti di G. Biffi.
26. *Valentina*, dramma in quattro atti e prologo di Cesare Catelli.
27. *Un Gerente responsabile*. — *Susanna*. Commedie di P. Bettoli.
28. *L'Emancipazione della donna*. — *Una Protesta*, di P. Bettoli.
29. *Lo Spiritismo*, commedia di L. Marenco.
30. *Crousa o Gli Italiani a Montevideo*, dramma storico (dall'inglese) in cinque atti di A. Sabbadini.
31. *Il Boccaccio a Napoli*, commedia in cinque atti in versi di Parmenio Bettoli.
32. *Gli amici*, commedia in tre atti di A. Bozzo Bagnera. — *Il segnale Convenuto*, farsa in un atto dello stesso.
33. *Letture ed esempj*, commedia in quattro atti ed un prologo di L. Marenco.
34. *Il Ghiacciajo di Monte Bianco*, bozzetto alpino in quattro atti di L. Marenco.
35. *Le idee di madama Aubray*, dramma in 4 atti di P. Bettoli.
36. *La pena del Taglione*, commedia in 3 atti di Parmenio Bettoli. — *Curiosità sei femmina*, dello stesso.
37. *Coscienza e Legalità*, commedia in quattro atti di L. Farnese.
38. *Giuditta*, dramma in 5 atti, di Luigi Forti.
39. *Angelica*, dramma campestre in 3 atti di Ipp. Tito D'Aste.
40. *Il Libro dei Ricordi*, commedia in 5 atti di David Chiossone.
41-42. *Il Falconiere di Pietra Ardena*, dramma in versi in tre atti ed un prologo di L. Marenco. (Num. doppio L. 1,20).
43. *Gli Amori d'una regina*, dramma stor. in 4 atti di N. Niceforo.
44-45. *Perchè al cavallo gli si guarda in bocca?* commedia in tre atti di L. Marenco. (Num. doppio L. 1,20).
46. *Suor Estella*, dramma storico in cinque atti di Luigi Forti.
47. *La Torre di Babele*, comm. in 4 atti di David Chiossone.
48. *Cuore e Danaro*, commedia in 3 atti dell'avv. L. Farnese.
49. *Una vendetta irreparabile*, dramma in 3 atti di A. Albini.
50. *Due Pesi e due Misure*, dramma in un Prologo e cinque atti, di Emilio Marenco.
51. *La Legge del Cuore*, commedia in tre atti di Ettore Dominici.
52-53. *L'Attrice Cameriera*, commedia in 3 atti in versi martelliani, di Paolo Ferrari. (Numero doppio L. 1,20).

54. *Cuore di Marinaro*, dramma in tre atti di David Chiossone.
55-56. *Un Passo Falso*, commedia in cinque atti di Ettore Dominici. (Numero doppio L. 1,20).
57-58. *I Pezzenti*, dramma in versi in cinque atti di F. Cavallotti (Numero doppio L. 1,20).
59. *Nessuno va al Campo*, commedia in due atti di Paolo Ferrari.
60. *La Redenzione di Adele*, dramma in due atti di Napoleone Perelli. — *Diadestè*, scherzo comico in un atto.
61. *Errori di gioventù*, dramma in 5 atti dell'avv. N. Perelli.
62. *Un pregiudizio*, commedia in 4 atti di Parmenio Bettoli.
63. *La Dote*, commedia in tre atti di Ettore Dominici.
64-65. *Nerone*, commedia in versi in cinque atti ed un prologo di Pietro Cossa. (Numero doppio L. 1, 20).
66. *La Moda*, commedia in 3 atti di Ettore Dominici.
67. *I Tiranni domestici*, commedia in 2 atti di E. Dominici.
68. *Il Romanzo d'un grand'uomo*, dramma storico in cinque atti di N. Niceforo.
69-70. *Cause ed Effetti*, commedia in cinque atti di Paolo Ferrari. (Numero doppio L. 1,20).
71. *Il Contraveleno*, commedia in tre atti di Parmenio Bettoli.
72. *La lingua non ha osso, ma fa rompere il dosso*, commedia-proverbio in 2 atti in versi di Ipp. Tito D'Aste.
73. *L'Ingegno e la Dote*, commedia in 4 atti di David Chiossone.
74. *La Leva militare*, dramma sociale in tre atti e prologo di Pio Luigi Grazioli.
75. *Delia*, ovvero *La legge del perdono*, dramma in tre atti di Pio Luigi Grazioli.
76. *La gran muraglia della China*, scherzo comico in un atto di E. Belli Blanes. — *Qual è il mio sesso?* scherzo comico in un atto dello stesso.
77. *Un numero fatale*, scherzo comico in un atto di Enrico Belli Blanes — *Il Nerone maniaco*, bizzarria comica dello stesso. — *Il capriccio d'un padre*, bizzarria drammatica in un atto dello stesso.
78. *La Fioraja*, commedia in tre atti di David Chiossone.
79-80. *La Famiglia*, dramma in 4 atti ed in versi di Leopoldo Marenco. — *Nozze*, frammenti drammatici, dello stesso. (Numero doppio L. 1, 20.)
81. *Giovanni Capadoce*, dramma storico in quattro atti e in versi di Ippolito Tito d'Aste.
82. *L'ultimo Addio*, dramma in due atti di D. Chiossone. — *Zeffiro e Flora*, scherzo comico in un atto dello stesso.
83. *Il Padrone del Padrone*, commedia in tre atti di P. Bettoli.
84. *Non v'ha peggior nemica d'innamorata antica*, commedia in tre atti in prosa di N. Panerai.
85. *Un Marito vale un Re*, proverbio in un atto in versi martelliani di N. Panerai. — *Il fuoco di Vesta*, scherzo comico in un atto in versi martelliani, dello stesso.
86. *Non giurare*, proverbio in un atto in versi martell., di N. Panerai.
87. *L'amica Valeria*, commedia in tre atti di E. Dominici.

88. *Giovani e Vecchi* o *la famiglia della moglie*, scene famigliari in due atti di Ettore Dominici. — *Gli imbrogli del nipole*, scherzo comico dello stesso.
89. *Le due Strade*, commedia popolare in tre atti di E. Dominici.
90. *La Dote militare*, scene militari in 4 atti di Emilio Marenco.
91. *Chi sa il giuoco non l'insegni*, proverbio in un atto in versi di Ferdinando Martini
92. *Cuor di donna*, commedia in quattro atti e in versi di Ippolito Tito d'Aste.
93. *Vandik a Genova*, dramma in quattro atti di Isnardo Sartorio.
94. *Il campanile del villaggio*, quadro campestre in due atti di Federico Garelli.
95. *L'Eredità d'un grand'uomo*. commedia allegorica in tre atti di Federico Garelli.
96. *Un nuovo Giobbe*, o *il ritorno dei contingenti dopo la battaglia di San Martino*, dramma popolare in 3 atti di Federico Garelli.
97. *Una Cristiana*, dramma in quattro atti di Emilio Marenco.
98. *Nella*, dramma in quattro atti in versi di Stefano Interdonato.
99-100. *Roberto Vighlius*, dramma in quattro atti di Paolo Ferrari. (Numero doppio L. 1, 20).
101-102. *Paolo*, tragedia in cinque atti in versi, con note storiche e varianti di A Gazoletti. (Numero doppio L. 1, 20).
103. *Dieci anni dopo*, (seguito a *Cause ed effetti* di P. Ferrari) dramma in tre atti di Attilio Catelli.
104. *Le vie del cuore*, commedia in tre atti di A. G. Gagna.
105. *Una parola d'onore* ovvero *Il Galantuomo agli affari*, commedia in quattro atti dell'Avv. L. Farnese.
106. *Mario*, commedia in tre atti di A. Boccardi.
107-108. *Guido*, dramma storico in cinque atti, in versi di Felice Cavallotti. (Numero doppio L. 1, 20).
109-110. *Carmela*, storia d'amore in quattro atti ed in versi di L. Marenco. (Numero doppio L. 1, 20).
111. *Lo Stratagemma di Carolina*, commedia in tre atti di David Chiossone.
112. *Rodolfo*, dramma in tre atti in versi di Stefano Interdonato.
113. *Un Angelo Peccatore*, commedia in tre atti di Isnardo Sartorio.
114. *Spensieratezza e buon cuore*, commedia in cinque atti di Luigi Bellotti Bon.
115. *Chi troppo abbraccia nulla stringe* — *Fra i due litiganti il terzo gode*. Proverbi in versi in un atto ciascuno di Francesco Lanza.
116. *I nuovi ricchi*, commedia in quattro atti di Ferdinando Martini.
117-118. *Lorenzino De Medici*, dramma in cinque atti in versi di Vittorio Salmini. (Numero doppio L. 1. 20).
119-120. *Violante*, dramma in cinque atti in versi di Vittorio Salmini. (Numero doppio L. 1 20).
121. *Le tre amiche*, commedia in quattro atti di F. G. Guicciardi.
122. *Giulia Savelli*, dramma in cinque atti di Giacomo Galatti.
123. *Giacomo Leopardi*, commedia in cinque atti e prologo di Carolina C. Luzzatto.

124. *Beatrice di Tenda*, tragedia in cinque atti di Fulvio Fulgonio.
125. *L'arte di far fortuna*, commedia in cinque atti ed un prologo di Luigi Bellotti-Bon.
126. *L'uomo propone e la donna dispone*, commedia in due atti di F. Martini.
127-128. *Raffaello Sanzio*, dramma in versi in quattro atti ed un prologo di L. Marenco. (Numero doppio L. 1 20).
129-130. *Agnese*, dramma in sei atti in versi di F. Cavallotti. (Numero doppio L. 1 20).
131 *Massimo d'Azeglio a Roma*, dramma in quattro atti di L. Fontana.
132. *Fra Scilla e Cariddi*, comm. in tre atti di Ippolito Tito D'aste.
133. *Dopo il mal tempo par più bello il sole*, proverbio in due atti in versi martelliani di Casimiro Arduino.
134. *Apparenza inganna*, comm. in tre atti di I. Sartorio.
135-136 *Michelangelo Buonarroti*, dramma storico in sei atti e tre parti di P. Giacometti. (Num. doppio L. 1. 20).
137. *Avviso ai Caparbi*, commedia in tre atti di Lorenzo Galeazzi. — *La lingua di una donna alla prova*, scherzo comico in versi martelliani dello stesso
138. *Una brillante conquista*, commedia in quattro atti di Raffaele Altavilla.
139-140. *Arimann*, dramma in quattro atti in versi di L. Marenco. (Numero doppio L. 1. 20).
141. *Angelina*, commedia in tre atti con prologo di E. Mariani.
142. *Il peggio passo è quello dell'uscio*, proverbio in versi martelliani di F. Martini.
143-144. *Spartaco*, dramma in cinque atti in versi di Goffredo Franceschi. (Numero doppio L. 1. 20).
145. *Occhi d'Argo*, commedia in tre atti di Ippolito Tito d'Aste.
146 *Triste passato*, commedia in quattro atti di Ettore Dominici.
147-148. *Maria Antonietta, regina di Francia*, dramma storico in cinque atti, prologo ed epilogo di Paolo Giacometti. (Numero doppio L 1. 20).
149 *Pietro da Cortona o il Pittore ed il Guattero*, commedia storica in tre atti di Carolina C. Luzzato. — *L'adolescenza di Angelo Poliziano*, commedia storica in due atti della stessa. (Produzioni ad uso delle case d'Educazione).
150. *L'Eredità d'un Geloso*, commedia in tre atti di N. Panerai.

Si spedisce franco dietro l'importo in vaglia postale intestato all'Editore CARLO BARBINI, Milano, Via Chiaravalle N. 9.